CRITICĂ & ISTORIE LITERARĂ

www.cartearomaneasca.ro

Editura CARTEA ROMÂNESCĂ
București, Calea Victoriei nr. 115, sect. I

www.polirom.ro

Editura POLIROM
Iași, B-dul Carol I nr. 4; P.O. BOX 266, 700506
București, Splaiul Unirii nr. 6, bl. B3A, sc. 1, et. 1,
sector 4, 040031, O.P. 53, C.P. 15-728

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României :

BURȚA-CERNAT, BIANCA

Fotografie de grup cu scriitoare uitate: proza feminină interbelică/
Bianca Burța-Cernat. – București : Cartea Românească, 2011

ISBN: 978-973-23-2946-7

821.135.1.09:396

Printed in ROMANIA

Bianca Burța-Cernat

Fotografie de grup cu scriitoare uitate

Proza feminină interbelică



CARTEA ROMÂNEASCĂ
2011

I

„Literatura feminină”, un caz particular al marginalității literare

I.1. Margine, marginal, marginalitate, marginalizare

O analiză comparativă a intrărilor acestor termeni în *The Oxford English Dictionary* (1989), *Le Grand Robert de la Langue Française* (1989) și *Dicționarul limbii române* (1965-2009) scoate în evidență cîteva amănunte relevante (și) din perspectiva unui studiu de mentalități. Diferența dintre tratarea termenilor cu pricina în primele două mari lucrări lexicografice amintite și maniera în care sînt definite aceleași noțiuni în dicționarul românesc este, fără exagerare, zdrobitoare – fiind, evident, direct legată de o diferență de anvergură culturală asupra căreia nu cred că e cazul să mai insistăm. Pe scurt, trei sînt elementele care atrag cu deosebire atenția de-a lungul acestui excurs comparativ. *În primul rînd*, în dicționarul Oxford și în *Le Grand Robert* termenii sînt înregistrați cu toată bogăția lor semantică, multiplele accepțiuni derivate din sensul de bază se succed pedant, cu largi exemplificări, acuratețea definițiilor mergînd pînă la nuanțări de finețe ; mai mult chiar, e urmărită aici inclusiv evoluția semnatică a termenilor, se specifică, de pildă, în ce epocă a apărut cutare sau cutare accepțiune a cuvîntului. Prin contrast, în *Dicționarul limbii române* lucrurile sînt mult mai simplu tranșate, ne întîmpină aici o uluitoare parcimonie ; definițiile sînt lapidare, iar sensurile înregistrate nu sînt atît de numeroase cum ar fi fost de așteptat. *În al doilea rînd*, dacă în cele două mari dicționare se insistă asupra accepțiunilor sociologice, politice și axiologice ale conceptelor de „margine” și „marginal”, în *Dicționarul limbii române* aceste sensuri sînt, ca să spunem așa, marginalizate ; nu sînt explicitate, ci doar vag insinuate : pentru „margine”, e indicat ca sinonim cuvîntul „periferie”, iar „marginal” – în sensul care ne interesează – e echivalat cu „secundar”. „A marginaliza” înseamnă „a (se) situa la marginea unui obiect, a unui fenomen etc.” și respectiv „a diminua, a reduce (pe nedrept) valoarea, importanța unei persoane, a unui lucru, a unei idei prin neglijare în mod voit, prin neluare în seamă”. Pe de o parte, aceste definiții includ

anumite redundanțe ; pe de altă parte, ele ignoră cu totul orice implicație ideologică. Aceasta în timp ce *Le Grand Robert* înregistrează, bunăoară, un sens răspîndit după 1968 al substantivului „marginal" („persoană care trăiește în marginea societății, refuzîndu-i normele" ; N.B. : în *Dicționarul limbii române* cuvîntul nu apare și ca substantiv, ci doar ca adjectiv) și exemplifică prin două citate lămuritoare din Roland Barthes și din Michèlle Perrein. Sa mai adăugăm, în sfîrșit, că din dicționarul românesc lipsește termenul de „marginalitate". (Îl găsim doar în *Marele Dicționar de Neologisme* și, desigur, în dicționarele de sociologie.)

Asemenea lacune „lingvistice" relevă (încă) slabul interes în cultura română pentru o problemă delicată, controversabilă, dar totodată ofertantă intelectual, ce antrenează reflecția asupra criteriilor și mecanismelor excluderii, asupra legitimității anumitor ierarhii sau, pur și simplu, asupra rolului sau a funcției „minorilor", a „marginalilor" în ansamblul unui sistem de valori. A discuta despre aceștia din urmă nu implică poziționarea maniheică fie în tabăra conservatoare, fie sub stindardul Resentimentului – chiar dacă, așa cum ne avertizează Barthes, orice enunț presupune o articulare ideologică. O discuție fructuoasă despre „marginalii" și/sau „minorii" literaturii române nu ar trebui să vizeze, cred, contestări canonice radicale și cu atît mai puțin contestarea legitimității esteticului ca principal criteriu de valorizare a literaturii și de constituire a canonului. Adecvată ar fi mai degrabă o lărgire a interesului pentru fenomenul literar autohton, dinspre „centru" și valorile de vîrf (mai greu atacabile) către zonele liminale, fără vreo intenție de „discriminare pozitivă" și mai ales fără pretenția de a renunța la ideea de ierarhie.

Este important să le acordăm atenție și scriitorilor „marginali" pentru că aceștia nu sînt doar prezențe pitorești, ci contribuie la configurarea unui cadru : fără ei nu există „viață literară" – creează emulație, întrețin un climat propice creației, constituie fundalul pe care se profilează individualitățile importante, dar un fundal mobil ce conține întotdeauna un potențial inovativ. (Căci, să nu uităm, literatura nu este doar un act individual, e și un fenomen social.) Rămîne de discutat, desigur, ce raport se stabilește între marginalitate și valoare și în ce măsură noțiunea de „scriitor marginal" și aceea de „scriitor minor" interferează ori se suprapun. Pentru că, e cert, există marginali „minori" și marginali conjuncturali – care (numai) într-un anumit context de receptare au fost „cotați" mai jos decît ar fi meritat, dar pe care relecturi ulterioare îi redescoperă și îi revalorizează. Recuperarea marginalilor unei epoci din istoria unei literaturi comportă însă și riscul supravalorizării. Ar putea fi legitimă, de exemplu, revalorizarea unor prozatori interbelici precum M. Blecher, H. Bonciu, C. Fântâneru, O. Șuluțiu – după cum, nepropusă pînă acum, ar putea fi legitimă reevaluarea unor prozatoare ca Ticu Archip, Anișoara Odeanu ori Sorana Gurian –, dar consider că ar fi excesiv să-i așezăm

pe cei mai înainte amintiți, într-o perfectă anomie valorică, alături de Mihail Sadoveanu, Hortensia Papadat-Bengescu, Liviu Rebreanu sau Camil Petrescu.

Trebuie subliniat, în același timp, că un discurs asupra scriitorilor marginali nu presupune obligatoriu o contestare canonică. A scrie o sinteză de istorie literară (sau o istorie – parțială ori globală – a unei literaturi) în care să fie înglobați și autorii de plan secund ori terț nu implică *în mod necesar* o supraevaluare a acestora. Termenul de „istorie a literaturii" și termenul de „canon" se suprapun doar în parte: canonul este, prin definiție, restrictiv, limitat la valorile mari, avînd și o dimensiune didactică, selectivitatea sa e elitistă; în timp ce istoria literaturii selectează și valorile de al doilea și al treilea plan și nu se definește numai ca sumă de individualități (de opere individuale de excepție), ci în mod esențial ca narațiune care dă seama despre fenomene, contexte, tectonici, relații. Canonul este impersonal, rezultatul unui consens transindividual, transgeneraționist, se constituie în timp; istoria literaturii, cînd nu e o istorie didactică, are o componentă subiectivă, dincolo de rigorile obligatorii ale genului: fără a fi totuși ficțiune, e un scenariu plauzibil, desfășurat în logica „adevărului-coerență". Afirmațiile de mai înainte vin într-un conflict asumat cu anumite presupoziții formulate de G. Călinescu în prefața la *Istoria...* sa:

> „Istoria literară este o istorie de valori (...). Mulți istorici literari își închipuie că operele de mîna a doua sînt mai importante, întrucît ele zugrăvesc o epocă și că prin urmare istoricul se cade să studieze orice fenomen. (...) Se confundă deci istoria spiritului public cu istoria operelor de artă ca rezultate ale efortului artistic. (...) Eminescianismul este un produs al lui Eminescu. (...) Nu există în istoria literară literatură mediocră dar reprezentativă dacă n-am definit întîi valorile estetice absolute. O istorie literară fără scară de valori este un nonsens, o istorie socială arbitrară".

Respectul pentru o „scară de valori" estetică nu intră însă în contradicție cu examinarea componentei sociale pe care o include *literarul*.

În cartea de față propunerile de reevaluare a unor autoare nu se situează sub zodia mult-invocatelor (și la noi, după 1989) contestări sau bătălii canonice. Sînt propuneri ce au în vedere, mai degrabă, o altfel de abordare a prozei autoarelor interbelice într-o (deocamdată ipotetică) nouă istorie a literaturii române. Ar fi vorba, mai precis, de o abordare nediscriminatorie, netendențioasă, care să nu mai izoleze așa-numita „literatură feminină" în expeditive capitole-ghetou destinate exclusiv autoarelor – ca în *Istoria* lui G. Călinescu, dar și ca în sintezele istoricilor de după el (Ov. S. Crohmălniceanu, I. Negoițescu sau Dumitru Micu), ci să le (re)integreze firesc pe autoare – în funcție de formula adoptată, de *Weltanschauung*, de afinități livrești etc. – într-un flux al istoriei (și al vieții literare) la care, de altminteri, au participat *nu separat, ci alături* de confrații lor scriitori.

Nu în cele din urmă, e necesar să precizăm că o discuție despre marginali și marginalitate în literatura română trebuie să țină seama de particularitățile contextului mai mult decît de teoriile decanonizante (sigur, nici ele de ignorat) importate de peste Ocean. Pentru că, e limpede, marginalii noștri au cu totul alt profil decît marginalii lor. Și motivele excluderii, atunci cînd e vorba despre o excludere, sînt sensibil diferite. De pildă, discuțiile purtate la noi în ultimul deceniu cu privire la postcolonialism și literaturile postcoloniale, în afară de faptul că nu fac decît să gloseze în jurul unor presupoziții, teze și teorii „de import", sînt sterile și riscă să alunece într-un (chiar dacă oportun) conformism academic. Ocupîndu-ne de marginalii altora, îi ignorăm cu superbie pe ai noștri. Înainte de a aborda teoretic „conceptul de negritudine" (vezi Léopold Sédar Senghor) sau „scriitura lesbiană" (vezi Monique Witting), s-ar cuveni poate să discutăm despre tipurile/cazurile de marginalitate specifice spațiului cultural românesc.

I.2. Marginalitatea/marginalizarea „literaturii feminine"

Un caz particular al marginalității literare – ce ne privește îndeaproape – este reprezentat, indubitabil, de literatura scrisă de femei. Ar fi fost de așteptat ca după prăbușirea regimului comunist și cu atît mai mult după 2000, cînd apele s-au așezat în mediul literar românesc și, totodată, cînd se produce un nou „desant" (după cel interbelic) al scriitoarelor – manifestat în poezie, în proză, în teatru, în eseu și mai timid în critică –, să apară în sfîrșit cărți care să analizeze, nu doar din perspectiva studiilor de gen, ci și (poate mai ales) dintr-o perspectivă a istoriei și a criticii literare, suficient de consistenta dar insuficient cunoscuta „literatură feminină" publicată la noi (deja) de-a lungul unui veac. Într-un incitant și bine documentat articol din revista *Apostrof* (an. IV, nr. 6, 1993, p. 3), „Care e prima autoare din literatura română?", prozatoarea și eseista Dora Pavel schița premisele unei abordări sistematice – istorice și, în egală măsură, interogativ-critice – a literaturii noastre feminine, fără ca, din păcate, să revină ulterior mai pe larg asupra provocării lansate. Cercetărilor de sociologie feministă (Laura Grünberg, Valentina Marineasa, Vladimir Pasti) și abordării istorice a emancipării femeii române (Ștefania Mihăilescu, Constanța Vintilă Ghițulescu, Maria Bucur, Alin Ciupală) nu li s-au adăugat, în cercul literaților, prea numeroase investigații (istorice și critice) ale „literaturii feminine" sau analize ale cîmpului literar românesc – în diferite epoci – din punctul de vedere al participării femeilor la viața literară[1].

---

1. Singurele contribuții pe această temă (concretizate în cărți, iar nu rămase la stadiul bunelor intenții publicistice) li se datorează Lianei Cozea și Elenei

Pornind de la evidența (deconcertantă) că nu există deocamdată o sinteză (fie și parțială) cu privire la apariția și evoluția femeii-scriitoare în spațiul românesc, cartea de față încearcă să contureze o „hartă” a prozei autoarelor din prima jumătate a secolului XX, insistînd îndeosebi asupra epocii interbelice (cu prelungirile sale din anii ’40, de pînă la instaurarea comunismului). Pe această hartă formele de relief vor fi, pe cît posibil, clar marcate, ținîndu-se seama cu consecvență de realele diferențe de altitudine ce le plasează pe prozatoarele noastre interbelice pe o treaptă sau alta a ierarhiei estetice. Tema „afirmării Scriitoarei în literatura română” nu va fi abordată, ca atare, de pe versantul unor teorii feministe ostile noțiunii de ierarhie ; cele cîteva propuneri de reconsiderare a unor autoare vor fi întemeiate – într-o manieră asumat „conservatoare” dar nicidecum obedientă față de presupozițiile patriarhalismului ! – pe argumentele criticului literar.

În prim-planul cărții se află opt individualități ale scrisului feminin interbelic – Ticu Archip, Sanda Movilă, Henriette Yvonne Stahl, Lucia Demetrius, Anișoara Odeanu, Cella Serghi, Ioana Postelnicu și Sorana Gurian – privite ca „personaje” într-un scenariu (micromonografic) al „afirmării” în literatură. Am numit cele opt studii de caz „biografii ale unor eșecuri exemplare”, pentru că în situațiile de față unei *afirmări* pline de promisiuni nu i-a urmat și *consolidarea* pe termen mediu și lung a unei poziții cvasi-centrale (în orice caz, neperiferice) într-un canon extins al literaturii române. Cauzele acestor „eșecuri exemplare” și implicit ale marginalizării autoarelor în discuție – marginalizare ce merge uneori pînă la cvasi-completa ignorare – stau numai parțial în funcționarea unor „diabolice” mecanisme de excludere (pe criterii de gen) ale cîmpului literar interbelic – încă dominat, e adevărat, de regulile patriarhatului. „Ratarea” (dacă nu cumva cuvîntul este prea dur) scriitoarelor micromonografiate în această lucrare are, de fapt, două surse mai importante. Mai greu de definit în termeni preciși, cu rădăcini în imponderabilul psihologiei (individuale și colective deopotrivă) și, într-adevăr, într-o prea îndelungată tradiție a „tăcerii” feminine, cea dintîi sursă este de găsit în însăși structura de personalitate a autoarelor pe care le-am examinat, în insuficienta lor determinare, în insuficienta lor consecvență, în insuficienta lor forță de a depăși niște inerții și niște bariere care, pînă la urmă, sînt în bună măsură (și) interioare. Cele mai semnificative dintre prozatoarele noastre interbelice sînt, în felul lor, niște *revoltate* – literatura lor este, în filigran, una a revoltei față de arbitrariul unor legi și reguli ce îngrădesc libertatea (inclusiv pe cea interioară a) femeii. Numai că,

Zaharia-Filipaș. Vezi : Liana Cozea, *Prozatoare ale literaturii române moderne*, Biblioteca Revistei „Familia”, Oradea, 1994 sau *Confesiuni ale eului feminin*, Editura Paralela 45, Pitești, 2005 (dar și monografiile consacrate Hortensiei Papadat-Bengescu și Danei Dumitru) și Elena Zaharia-Filipaș, *Studii de literatură feminină*, Editura Paideia, București, 2004.

din varii motive, această „revoltă" s-a oprit la jumătate de drum. Aceasta în condițiile în care prozatoarele în chestiune (și îndeosebi Ticu Archip, Anișoara Odeanu sau Sorana Gurian) promiteau nu numai niște noutăți tematice – rezultate din asumarea unei (inedite pînă atunci) perspective „feminine" asupra lumii –, ci niște inovații la nivelul discursului prozastic. Ele au ratat astfel ocazia de a infirma prejudecata – exprimată undeva, bunăoară, de un Pompiliu Constantinescu – conform căreia scriitoarele nu pot fi „inițiatoare de curente", nu sînt capabile de inovație tehnică, pentru că le-ar lipsi apetența pentru ideile generale[1].

A doua importantă cauză a „ratării" acestor scriitoare ține de o conjunctură istorică nefavorabilă : ascensiunea comuniștilor la putere (după alegerile falsificate din martie 1946 – întîmplător primele alegeri generale la care votează și femeile !...) și instaurarea unui regim totalitar (după abdicarea Regelui și proclamarea Republicii – în decembrie 1947 – și după măsurile represive aplicate în 1948 : naționalizarea, instituționalizarea cenzurii etc.) au obturat, o știm prea bine, evoluția firească a celor mai mulți dintre scriitorii debutați/afirmați în anii interbelici. Autoarele n-au făcut nici ele excepție, cu atît mai mult, poate, cu cît literatura lor a părut noului regim viciată din start de aspirațiile unui „individualism mic-burghez", dacă nu chiar de – încă mai subversivă – viziunea unui decadentism dizolvant. Pentru a putea publica în continuare, prozatoarele în discuție (cu excepția Soranei Gurian, care a ales exilul) au fost nevoite să se înregimenteze noilor comandamente ideologice, lăsînd în urmă, ca într-un exil pe termen nelimitat, vechea lor literatură introspectivă, pe alocuri infuzată de estetism, individualistă. Gestul lor a avut două maligne consecințe : 1) Scrisul lor din anii comunismului a însemnat un recul în fața inovației și, în cele din urmă, blocajul într-un convenționalism impus de cumințenia generală a epocii[2] ; 2) Pe termen mai lung, imaginea lor a fost compromisă – cel puțin în ochii judecătorilor intransigenți ai cedărilor din anii comunismului.

În ciuda reziduurilor unei mentalități patriarhale, epoca interbelică a reprezentat, și în spațiul românesc, momentul fast al unui început de afirmare a femeii în viața publică și, pe cale de consecință, al pătrundere femeii-scriitoare în Cetatea Literelor. Chiar și pentru un nostalgic al patriarhatului precum G. Ibrăileanu feminismul și, odată cu acesta, literatura femeilor au semnificația unei necesități a vremurilor

1. „Arta privită ca problematică de cunoaștere este o perspectivă a inteligenței bărbătești. (...) Nu este semnificativ că scriitoarele n-au fost niciodată inițiatoare de curente și n-au subtilizat asupra investigațiilor tehnice ? Un instinct sigur, direct și uman stă la baza artei lor" (Pompiliu Constantinescu, „Lucia Demetrius, «Marea fugă»", în *Vremea*, an. XI, nr. 529/1938, p. 9).
2. Afirmația admite anumite nuanțări doar în cazul Henriettei Yvonne Stahl.

moderne[1]. După acumulările primelor două decenii ale secolului XX și mai cu seamă după acumulările „anilor nebuni" ce au urmat încheierii războiului, „literatura feminină" se conturează tot mai vizibil ca *fenomen social*, în sensul că femeia scriitoare nu mai este un „caz" izolat, o excepție de la regula scrisului ca ocupație prin excelență masculină, ci o prezență al cărei firesc începe să fie acceptat – în pofida oricăror obiecții și ironii – chiar și de către aceia care nu sînt neapărat adepții discursului emancipator. Numărul autoarelor de literatură (fie și de al doilea sau al treilea raft...) sporește continuu, scrisul femeilor cunoscînd o evoluție dinspre diletantismul doamnelor din *high life* – cărora în a doua jumătate a secolului al XIX-lea statutul social le îngăduia răgazul de „a crea", între două reuniuni mondene, sub imboldul „inspirației" și al unui preaplin al inimii – către o anume *profesionalizare*, al cărei simptom este în primul rînd intrarea femeii nu doar în presa culturală, în calitate de colaboratoare, ci și în presa cotidiană, ca ziaristă retribuită cu un salariu lunar. Scrisul feminin nu mai este, așadar, un lux, ci o necesitate de (auto)expresie și uneori o sursă de trai... Contestată sau întîmpinată cu simpatie, curtoazie ori doar curiozitate, „literatura feminină" – cu provocările sale și cu presupusa-i specificitate în jurul căreia critica interbelică a glosat obsesiv – devine, între cele două războaie, nu ezit să subliniez acest lucru, una dintre temele importante ale dezbaterilor din cîmpul literar. Anii '30 marchează „triumful" Scriitoarei (descris de contestatari ca o consecință a „feminizării" literaturii/culturii române a momentului) sau, pentru a nu folosi cuvinte mari, legitimarea prezenței Scriitoarei (ca personaj generic) în spațiul literar/cultural românesc. Sînt anii de vîrf ai „literaturii feminine". Nici un alt deceniu, nici o altă epocă ulterioară din istoria literaturii române nu o va mai avea ca figură privilegiată (deși contestată, uneori virulent) pe femeia-scriitoare. Și aceasta nu pentru că democratizarea relațiilor „de gen" în cîmpul literar ar fi atins, cu timpul, un echilibru ideal, în așa fel încît, de exemplu, judecarea unei cărți să facă abstracție de persoana autorului/autoarei, în virtutea inatacabilului principiu (devenit de mult o banalitate) că – prefer să citez o formulare a lui E. Lovinescu – „arta nu cunoaște sex, vîrstă, regiune și, chiar, în ultimă analiză, naționalitate"[2]. Din păcate, nu acesta este motivul pentru care lipsește din dezbaterile celei de-a doua jumătăți a secolului trecut o temă a femeii-scriitoare.

Ce s-a întîmplat, de fapt, după „desantul" literar feminin din anii '30, a cărui euforie se prelungește, în ciuda războiului, și în deceniul

---

1. Punctul de vedere al criticului de la *Viața românească* în privința feminismului și a „literaturii feminine" va face obiectul unui capitol separat.
2. E. Lovinescu, în prefața la *Evoluția scrisului feminin în România* (de Mărgărita Miller-Verghy și Ecaterina Săndulescu), Ed. Bucovina, București, 1935, p. V-VII

următor ?! Ipoteza mea este că „patriarhatul de stat"[1] instaurat odată cu puterea comunistă, la sfîrșitul anilor '40, a anulat – în cîmpul literar, ca și la nivelul întregii societăți românești – orice pretenție de emancipare feminină și a pus capăt pentru multă vreme oricărei discuții despre condiția femeii scriitoare, temă considerată frivolă, „mic-burgheză", în orizontul noilor obiective politice și sociale. Presupusul feminism promovat într-un regim comunist totalitar nu are, evident, nimic de-a face nici măcar cu feminismul socialist și cu atît mai puțin cu acela pe care îl teoretizează și încurajează social-democrații și liberalii interbelici. Sintagma „feminism comunist" este, de fapt, o contradicție în termeni pentru că, desprins din reflecția Epocii Luminilor, feminismul este în esența sa legat de o concepție individualistă. În mod firesc, *tema afirmării femeii (și Scriitoarei) ca individualitate* nu-și găsește locul între temele de reflecție ale unui mediu intelectual/literar dependent de autoritatea unui regim politic colectivist. Și, totodată, nu-și poate găsi locul nici în literatura autoarelor epocii comuniste. Surprinzător cît de puține sînt prozatoarele române de prim-plan în anii comunismului ! În afară de Gabriela Adameșteanu și de Dana Dumitriu, mai există numai cîteva cu relativă vizibilitate. Deși numeroase autoarele care au scris proză, la noi, între 1948 și 1989 și, în unele cazuri (cum este cel al subevaluatei Alice Botez), deși remarcabile prin talent, printr-o acută conștiință a literarității (pentru că prozatoarele postbelice, multe cu studii filologice, s-au profesionalizat) și chiar printr-o anumită forță inovativă, ele sînt, practic, „invizibile".

În cîmpul literar al anilor de comunism mecanismele excluderii pe criterii de gen par să funcționeze cu infinit mai multă precizie decît în cîmpul literar interbelic. Dincolo de un discurs adesea declarat misogin, societatea românească din anii '20-'30 a permis, ca pe o consecință firească a modernizării, emanciparea femeii – fapt dovedit, între altele, de avîntul pe care îl ia literatura scrisă de femei. Prin contrast, în deceniile de după 1948, faldurile somptuoase ale propagandei comuniste și, în același timp, ale unui discurs ce se pretinde favorabil emancipării nu fac decît să ascundă o realitate : întoarcerea la cutumele și la regulile patriarhatului – dar ale unui patriarhat cu mult mai puternic (întrucît mai înșelător), identificabil, cum excelent demonstrează Mihaela Miroiu în *Drumul către autonomie* (2004), cu o politică de stat discreționară și opresivă.

Examinarea fenomenului de marginalizare a Scriitoarei în cîmpul literar din perioada comunistă – fenomen indisolubil legat de, mai generală, discriminarea femeii în societatea comunistă – nu face, desigur, obiectul cărții de față, ci indică eventual premisele unei

1. Vezi Mihaela Miroiu, „Comunism, postcomunism", în *Drumul către autonomie. Teorii politice feministe*, Editura Polirom, Iași, 2004.

cercetări viitoare. Dacă insist totuși atît de mult, în acest preambul, asupra ideii că discursul comunist a exercitat, la noi, o acțiune inhibitorie asupra literaturii femeilor este pentru că, totodată, socotesc că „invizibilitatea”, cvasi-ignorarea, azi, a prozatoarelor interbelice de care mă ocup aici este cauzată într-o importantă măsură tot de ceea ce s-a întîmplat după 1948 în societatea românească și implicit în cîmpul literar românesc. „Recuperarea” în comunism a unora dintre aceste autoare – prin anexarea lor ideologică – nu a fost una autentică și a avut (are) ca efect pervers, pe termen mediu, tocmai compromiterea lor „est-etică”. Mai mult decît atît: Lucia Demetrius, Cella Serghi, Ioana Postelnicu și celelalte nu au fost „recuperate” veridic, ci într-un mod orwellian, prin vinovata/ideologizata ignorare a contextului în care s-a produs *intrarea Scriitoarei în literatură*.

În continuare „masculină” prin excelență, critica literară din vremea comunismului a preluat din critica interbelică doar prejudecățile, suspiciunile, rezervele de principiu legate de literatura scrisă de femei, nu și – evident totuși în anii ’20-’30 – spiritul comprehensiv, toleranța, curiozitatea față de un fenomen sincron cu modernitea literară. Chiar dacă nu în mod programatic (ci, probabil, în virtutea unor mecanisme de percepție și de gîndire induse de aerul viciat ideologic al timpului), critica perioadei 1948-1989 a lăsat impresia unei perfecte invizibilități (dacă nu chiar inexistențe) a unei componente feminine a cîmpului literar interbelic. În locul unei *prezențe*, s-a văzut astfel o *absență*. Unul dintre obiectivele lucrării de față este acela de a le reașeza pe scriitoarele interbelice în tabloul mare al epocii lor – de unde au fost orwellian decupate. A le reașeza la locul lor înseamnă totodată și a le încadra într-o formulă (în niște formule), și a le (re)evalua estetic și critic. Ticu Archip, Henriette Yvonne Stahl, Sanda Movilă, Lucia Demetrius, Anișoara Odeanu, Cella Serghi, Ioana Postelnicu, Sorana Gurian se plasează și tipologic, și valoric (cu distincțiile și nuanțările de rigoare pe care le voi face pentru fiecare caz în parte) în proximitatea unor autenticiști ca Holban, Sebastian, Blecher, Șuluțiu, Fântâneru – pentru a nu mai spune că aceste prozatoare nu sînt deloc inferioare unor „marginali” (cu toate acestea mai „vizibili” decît ele) precum Pericle Martinescu, Ion Biberi sau Dan Petrașincu.

Hortensia Papadat-Bengescu – singura scriitoare care s-a afirmat la vîrf în literatura română și al cărei loc central în canonul critic (dacă nu și în canonul didactic de unde, surprinzător, ca urmare a „reformei” curriculare din ultimii ani pare să fi fost exclusă...) nu mai suportă, cred, negocieri – beneficiază de o abordare „privilegiată”. Traseul său biografic, altminteri cunoscut, este urmărit fragmentar, în cîteva dintre punctele sale de articulație – în două (sub)capitole simetrice: debutul scriitoarei la *Viața românească*, respectiv consacrarea ei la cenaclul *Sburătorul* –, ca suport pentru o analiză de inspirație psihocritică. Un capitol special, „Hortensia Papadat-Bengescu, «romanciera femeilor»”, sugerează cîteva piste de interpretare, mai puțin sau

deloc accesate în exegeza de pînă acum a autoarei, propunîndu-și totodată să deconstruiască anumite clișee de receptare ce obturează (astăzi ca și ieri) lectura fără prejudecăți (literare și neliterare) a operei „marii europene”.

Încercînd să schițeze un cîmp al receptării prozei „feminine” în perioada interbelică, ca și un cîmp al relațiilor întreținute de autoare cu lumea literară, lucrarea de față se interesează totodată, deși nu sistematic, și de identificarea unor trăsături ale așa-numitei „scriituri feminine”, dar afirmă că o asemenea scriitură e dependentă de un anumit context istoric și cultural mai degrabă decît de niște determinări biologice ori ontologice. Implicit, studiul meu își asumă o polemică purtată cu așa-numitul „feminism al diferenței”, pledînd pentru o readucere în discuție a noțiunii – privilegiate în viziunea unui feminism liberal – de subiect cultural neutru din punct de vedere sexual și, în consecință, împotriva unei abordări enclavizate (excesiv de atente la „diferențele de gen”) a literaturii scrise de femei.

II

Autoare, cărți, tendințe, formule. O hartă a prozei feminine în intervalul 1919-1948

II.1. Proza doamnelor de altădată

În anul 2005, după publicarea seducătorului său eseu despre „intimitatea secolului 19”, Ioana Pârvulescu mărturisea într-un interviu că uneori își imaginează cum ar fi fost dacă, născută la 1880, și-ar fi lansat o carte în 1906... Ipoteză contrafactuală incitantă, dar care idealizează o epocă, nețiînînd seama de susceptibilitățile pe care le-ar fi trezit, în urmă cu un secol și mai bine, orice pretenție a unei doamne – fie și a unei doamne din *high life* – de a scrie literatură. Pe la sfîrșitul secolului al XIX-lea, o tînără aspirantă la gloria literelor precum Elena Văcărescu, domnișoară de onoare a reginei Elisabeta, provoacă zîmbete malițioase atunci cînd își citește versurile în public sau atunci cînd conferențiază[1]. Și chiar și mai tîrziu, în epoca interbelică, o scriitoare emancipată precum prințesa Martha Bibescu susține pe un ton de badinaj (cu prilejul unei anchete inițiate de revista *Nouvelles Littéraires*) că

> „o femeie care vrea să-și exercite puterea de seducțiune se ferește ca de foc să mărturisească a fi o scriitoare. (...) Iar cînd o femeie vrea să-i facă

1. Despre ambițiile literare și mondene ale „Elencuței” Văcărescu relatează Paul Emil Miclescu în cartea sa de memorii, *Din Bucureștii trăsurilor cu cai. Povestri desuete*, Editura Vremea, București, 2007 (ediția a II-a), pp. 128-132. Nu numai pentru domnii misogini, dar chiar și pentru doamnele din lumea bună ocupațiile scriitoricești ale unei femei însemnau „fumuri și gărgăuni” : „Mama se împăca greu cu felul ei [al Elenei Văcărescu] de a avea fumuri și gărgăuni (...), de a se vedea mare poetă, încununată cu lauri, aplaudată, ovaționată, atribuind și ea, la rîndu-i, distincții, cununi, ramuri de palmier tinerelor talente și geniilor lirice ale viitorului. Mama zeflemisea și parodia primele ei încercări de versificare, pe care le socotea la nivel de răvașe de plăcintă..., dar pe «Elencuța» nimic n-o descuraja. Mai tîrziu se ambiționase să-și recite odele și baladele ei în public și să țină conferințe la Paris, la «Université des Annales», cenaclu cultural patronat de Yvonne Sarcey (...). Primele ei luări de contact cu publicul au fost dezastruoase.”

> rău alteia, e destul să indice culoarea albastră a ciorapilor pe care-i poartă. (...) Eu cînd mă duceam la bal cu Proust nu spuneam – Doamne, ferește! – că scriu. Lăsam să se creadă că o străbună, o rudă bătrînă, scrisese operele mele!”[1]

La 1906, o Hortensia Papadat-Bengescu nu cutează să scrie altceva decît scrisori, pentru a menaja susceptibilitățile celor apropiați, care consideră literatura (mai ales cînd e practicată de o femeie!) un moft. Tot la 1906, jurnalul unei Constanța Marino-Moscu, scris în franceză, este sustras, tradus în limba română și publicat sub semnătura tînărului Mihail Sadoveanu...[2]

Înainte de Elena Farago și de Alice Călugăru (care debutează la începutul secolului XX[3]) poetele noastre scriu „o poezie pentru albumuri de pensioane”[4], tributară unui romantism minor. Tot astfel cum, înainte de Hortensia Papadat-Bengescu și de Constanța Marino-Moscu, proza feminină cantonează în zona sentimentalismului și a eticismului naiv, uzînd de formule narative comode. Evident, o eventuală istorie a scrisului feminin autohton nu ar avea de înregistrat, pentru perioada de dinaintea Primului Război Mondial, suficiente titluri viabile estetic. Sub aspect cantitativ/documentar însă, producția literară (mai cu seamă aceea prozastică) a autoarelor noastre este, încă din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, mai consistentă decît s-ar crede.

Primele proze – mai mult ori mai puțin originale – scrise la noi de o femeie datează din anii ’60 ai secolului al XIX-lea și sînt semnate de o tînără doamnă, Constanța DUNCA-SCHIAU (n. 1843), cu studii la Viena și la Paris, posesoare a unei diplome în domeniul pedagogiei obținute la College de France[5]. Cunoscută azi (într-o mică măsură, firește) în primul rînd prin implicarea sa în mișcarea feministă[6], ea este (pe bună dreptate) ignorată ca poetă, prozatoare ori autoare

---

1. Martha Bibescu citată de Izabela Sadoveanu în articolul „Literatura feminină. Trei scriitoare din generația de azi”, publicat în *Viața românească*, an. XXII, nr. 1-3/1930, pp. 159-166.
2. Acest „caz” va fi înfățișat pe larg în capitolul despre literatura autoarelor de la *Viața românească*.
3. Alice Călugăru debutează editorial în 1905 cu *Viorele*, iar Elena Farago, în 1906 cu volumul *Versuri*. Ambele autoare scriu o poezie romantică în care se infiltrează vagi nuanțe simboliste.
4. Expresia îi aparține lui G. Călinescu și e folosită în *Istorie...* în legătură cu poezia Matildei Cugler-Poni.
5. A se vedea și articolul de dicționar despre Constanța Dunca-Schiau semnat de Stănuța Crețu în *Dicționarul literaturii române de la origini pînă la 1900*, Editura Academiei R.S.R., București, 1979.
6. În vremea domniei lui Al. I. Cuza, a contribuit cu propuneri importante la elaborarea legii învățămîntului (1864). Propunerile sale vizau organizarea învățămîntului pentru fete. Vezi Ștefania Mihăilescu, *Din istoria feminismului românesc. Antologie de texte (1838-1929)*, ed. cit., p. 21. Constanța Dunca--Schiau este și autoarea unui volum despre emanciparea femeii, *Feminismul în România*, apărut în 1904.

dramatică[1]. Fondînd la București revista *Amicul familiei*, Constanța Dunca-Schiau publică în paginile acesteia nu mai puțin de cinci romane foileton: *Estella*, *Omul Negru*, *Elena Mănescu. Romans național*[2] (toate trei în 1863), *O familie din București. Iezuiții României* (1865, publicat în volum în 1867) și *Sub vălul Bucureștilor. Fiica adoptată* (1868) – narațiuni sentimentale și, după modelul lui Alexandre Dumas (stîngaci copiat), cu intrigă aventuroasă, respectînd o rețetă din care nu lipsește motivul orfanului sau al copilului pierdut, după cum nu lipsește nici intenția moralizatoare. Întîmplările narate țin de o recuzită senzaționalistă: într-o suburbie bucureșteană o fiică își răzbună, prin crimă, mama; o tînără fragilă, cel mai adesea cîntăreață de operă, trece prin experiențe dramatice, dar o salvează la timp un domn cu alură de aristocrat; un tînăr curajos săvîrșește fapte justițiare ș.a.m.d. Uneori autoarea se servește de artificiul romanului epistolar (ca în *Elena Mănescu*) ori de acela al fragmentelor de jurnal introduse în narațiune (ca în *Sub vălul Bucureștilor*). Bineînțeles, aceste romane nu au decît o valoare documentară; ceea ce atrage însă atenția asupra autoarei lor – în afară de productivitate, în afară de ușurința de a însăila, într-un ritm de o anumită alertețe, clișee ale literaturii de colportaj –, este tentativa de a densifica o narațiune schematică și previzibilă prin realizarea unei picturi de medii, modelul fiind, probabil, acela al lui Bolintineanu din romanele (și ele naive) *Manoil* (1855) și *Elena* (1862). De notat că romanele-foileton ale Constanței Dunca-Schiau apar într-o perioadă în care romanul popular autohton se găsea într-o fază incipientă, concurat încă de romanele de serie traduse din franceză: un G. Baronzi și un Ioan M. Bujoreanu, ei înșiși traducători ai unor asemenea produse ficționale, se pierd astfel în marea de povești senzaționaliste de import[3].

În ultimele două decenii ale secolului al XIX-lea crește numărul autoarelor care publică în foileton proză de factură sentimental-senzaționalistă. „Rețetei” mai înainte descrise i se adaugă o doză mai puternică de tezism feminist. De pildă, militanta feministă Maria FLECHTENMACHER (n. Mavrodin; 1838-1888) – actriță angajată în trupa de teatru a lui Matei Millo și ulterior în cea a lui Mihail Pascaly; poetă și autoare de vodeviluri submediocră – publică în *Femeia română*, de-a lungul mai multor numere din 1878, *Necompatibilitatea sau efec-*

1. Constanța Dunca-Schiau nu figurează în Dicționarul General al Literaturii Române (Ed. Academiei, 2004).
2. Romanul a apărut mai întîi în limba franceză, la o editură pariziană (în 1862), cu titlul *Eléna. Phanariotes et roumains*.
3. Vezi: Dinu Pillat, „Cum se deschide la noi gustul pentru romanul senzațional”, în *Mozaic istorico-literar*, Editura pentru Literatură, București, 1969, pp. 87-101; Ștefan Cazimir, *Pionierii romanului românesc, antologie și studiu*, Ed. Minerva, București, 1962; Paul Cornea, „Constituirea unui gen. Între «romance» și «novel»: romanul românesc în secolul al XIX-lea”, în *Regula jocului*, Ed. Eminescu, București, 1980, pp. 263-285.

tele educațiunei, roman moralizator în preambulul căruia se precizează : „Iată un mic romanț foarte interesant care ne va da o mai exactă idee despre suferințele bărbatului din cauza neinstruirii femeii”... Inspirat din proza surorilor Brontë și a lui Jane Austen, romanul Emiliei LUNGU (1853-1932) – poetă, prozatoare, învățătoare la prima școală primară de fete din Banat –, *Elmira* („roman original în trei părți”, apărut în 1882 în mai multe numere din revista *Familia*) relatează experiențele unei guvernante, abordînd – tot dintr-un unghi moralizator – tema emancipării femeii. Romane sentimentale, cu ambiții de radiografiere a unor medii sociale, scriu (și publică în foileton) autoare ca Alba Monte (Eliza Opran) – *O soartă stranie* (1880) –, Emilia Carlen – *O căsătorie strălucită* (1891) –, Maria Eschenazi – *Estella și Maria sau răsplata virtutei* (1894) sau, la începutul secolului XX, Eugenia Ianculescu de Reus – *În amurgul vieții* (1906).

De această „tradiție” a prozei feminine foiletonistice oscilînd între sentimentalism/senzaționalism și moralizare nu este străină nici socialista Sofia NĂDEJDE (1856-1946), foarte activă în publicații de orientare democrată (în primul rînd la *Contemporanul* fraților Nădejde) de la sfîrșitul secolului al XIX-lea și de la începutul secolului XX, bună traducătoare, se pare, din limbile engleză, franceză, italiană, rusă și polonă și, nu în cele din urmă, prozatoare uimitor de prolifică (dacă ne gîndim că, dincolo acțiunea militantă în care se implică și dincolo de preocupările sale intelectuale, ea își asumă și obligațiile unei femei cu o familie numeroasă). Sofia Nădejde este, în felul ei, o forță. Activă pînă tîrziu în viața publică, e de o curiozitate intelectuală apreciabilă, se ține în permanență la curent nu numai cu noutățile literare, ci și cu descoperirile științelor – în perioada interbelică, articolele sale trădează, de pildă, interesul pentru psihanaliză. Din păcate, această aviditate de cunoaștere și acest interes pentru nou nu se reflectă și în literatura Sofiei Nădejde – tradiționalistă ca formulă, prea puțin imaginativă, tezistă. În proza acestei autoare răzbat ecouri tîrzii ale romantismului și sînt evidente influențele naturalismului zolist. O atitudine moralizatoare ce condamnă fățiș vicii, nedreptăți, inechități dă tonul și în nuvelele, și în romanele Sofiei Nădejde. Scenele justițiare, neverosimile, sînt de o duritate excesivă : în nuvela *Așa a fost să fie* un flăcău își ucide tatăl bețiv, care se încăpățîna să nu-i cedeze o parte din pămînt ; aruncîndu-l într-o fîntînă părăsită, îi strigă melodramatic : „Nu-mi dai pămînt, ți-oi da eu apă, îs galanton !” Crima nu e însă numai a tînărului, care luptase în războiul de independență și fusese amăgit, ca mulți alții, că va primi pămînt drept răsplată : „Fie de capul celor ce m-au împins la asta, eu nu-s de vină, trebuie să trăiesc, vreau să trăiesc, ce să fac ? Stăpînirea te nedreptățește, părintele chiar te nedreptățește (...)”. Proza militantei socialiste postulează maniheic (ca în nuvela *Două mame*) opoziții naive între „nedreptățiți” și „asupritori”, între copilul oropsit și odrasla răsfățată a boierilor, între femeia săracă și femeia bogată ș.a.m.d., ratînd

întotdeauna observația socială, complexitatea realităților tematizate. Volumelor de proză scurtă – *Nuvele* (1893), *Din chinurile vieții. Fiecare la rîndul său* (1895), *Din lume pentru lume. Povestiri din popor* (1909) –, „inspirate" în mare parte de tensiunile lumii rurale a sfîrșitului de veac (mediu pe care totuși scriitoarea nu l-a cunoscut direct !...), li se adaugă, în primul deceniu al secolului XX, cinci romane sentimentale și de moravuri, eticiste și senzaționaliste, pe linia mai vechilor producțiuni ficționale ale Constanței Dunca-Schiau dar scrise mai matur (apărute inițial în foiletonul *Universului* sau al altor publicații ; nu toate retipărite ulterior în volum) : *Patimi* (1902), *Tragedia Obrenovicilor* (1903), *Irimel sau întîmplările unui tînăr român în Rusia, Mangiuria și Japonia* (1904), *Robia banului* (1906), *Părinți și copii* (1907), cel mai cunoscut roman fiind primul, *Patimi*, istoria tezist-feministă a unei tinere bovarice[1].

Cu o anvergură tematică mai redusă, proza Constanței HODOȘ (1860-1934) este totuși mai acută (decît aceea a Sofiei Nădejde), mai nuanțată în surprinderea psihologiilor și în schițarea unor situații „dramatice". Mai cu seamă „sufletul feminin" e investigat de autoare cu o oarecare finețe ; abstracție făcînd, desigur, de clișeele romantismului minor, de – bunăoară – sinuciderile din dragoste orchestrate de o întreagă recuzită stihială. Cel puțin prin cîteva texte din *Departe de lume* (1909) și din *Aci, pe pămînt* (1914) Constanța Hodoș anunță proza de analiză a interiorității feminine cultivată de autoarele afirmate în epoca interbelică. (Celelalte trei volume de nuvele – *Aur !...*, 1893 ; *Spre fericire*, 1897 ; *Frumos !*, 1905 –, ca și romanul *Martirii*, din 1908, sînt prea puțin semnificative.)

Oratoare feministă ale cărei conferințe susținute la Ateneul Român sînt, și în epocă, și mai tîrziu, ținta unor ironii devastatoare, Smara (Smaranda Gheorghiu/Gârbea,1857-1944) scrie o proză „educativă" convențională, surprinzător de puțin curajoasă în raport cu textele sale de atitudine. Din numeroasele-i romane și volume de nuvele nu se reține nici măcar un titlu. De altfel, titluri precum *Fata tatii* sau *Băiatul mamei* nu pot fi invocate nici măcar pentru pitorescul documentar.

Un caz aparte este acela al extravagantei Bucura DUMBRAVĂ (Fany Seculici ; 1868-1926), autoarea unor romane de aventuri (*Haiducul*, 1908 ; *Pandurul*, 1912 – scrise însă în germană, nu în română) – unde regăsim personaje ca Iancu Jianu și Tudor Vladimirescu –, romane cu o intrigă bine condusă și, de aceea, cu un oarecare succes de public. Scriitoarea pasionată de teozofie și de ascensiunile montane îi este, în orice caz, superioară ca tehnică narativă unui „profesionist" al romanului de aventuri precum N.D. Popescu.

1. O excelentă analiză a prejudecăților patriarhaliste interiorizate de autoarea romanului *Patimi* întreprinde Elena Zaharia-Filipaș în *Studii de literatură feminină*, Ed. Paideia, București, 2004, pp. 93-103.

Menționăm de asemenea, în treacăt, în acest preambul dedicat „precursoarelor”, trei expresive cărți de proză memorialistică. Prima, *Istoria vieții mele*, pusă pe hîrtie prin 1863 dar publicată abia în 1926 (în *Convorbiri literare*), este confesiunea neliteraturizată (scrisă „cu o liminară sinceritate” – în termenii lui Camil Petrescu…) a unei „nefericite” boieroaice din Moldova, Elena HARTULARI (1810-?). Celelalte două – *Amintiri* (1886) și *Cîte ceva* (1909) – îi aparțin publicistei feministe Cornelia EMILIAN (1840? –1910), transilvăneancă ajunsă pe la mijlocul secolului al XIX-lea, împreună cu primul soț, la Iași (un Iași pe care îl privește cu ochi critici…) și, ulterior, odată cu a doua căsătorie, stabilită la București. În *Cîte ceva*[1] – volum nemenționat de niciunul dintre dicționarele noastre de literatură – amintirile, neordonate cronologic, sînt organizate într-o narațiune evocativă mozaicată, sub formă de *flash*-uri ori de anecdote. Spre deosebire de Elena Hartulari, cu tonul ei de permanent *lamento*, Cornelia Emilian este o memorialistă cîrtitoare, deloc „feminină” în însemnările-i ironic-mușcătoare.

În fine, dintre scrierile prozastice ale foarte tinerei Iulia HASDEU (1869-1888) – apărute postum – reținem nu atît copilărosul roman în franceză *Mademoiselle Maussade* (*Domnișoara Ursuza*), cît surprinzător de matura sa proză diaristică[2].

În general energice, entuziaste, gata să se implice în activități diverse, în învățămînt, în publicistică, în societăți de binefacere sau în organizații ce pledează pentru emanciparea femeii, cele dintîi literate ale noastre sînt, fără îndoială, niște diletante într-ale scrisului. Literatura lor și-a vădit foarte curînd perisabilitatea. Cu pasiune și în același timp cu modestie, ele pregătesc însă terenul pentru ivirea și afirmarea unor talente feminine autentice.

Acestor pioniere – între care cele mai multe, cum remarca și Dora Pavel într-un mai vechi articol din *Apostrof*[3], sînt fiice, surori sau

---

1. Cornelia Emilian, *Câte ceva*, Tipografia modernă Grigore Luis, București, 1909.
2. Jurnalul Iuliei Hasdeu (destul de masiv, început la vîrsta de șapte ani!) a fost publicat integral în 2000 sub titlul *19 file de jurnal* la Editura Eminescu, într-o ediție îngrijită de Crina Decusară-Bocșan.
3. „Cum ni s-ar recomanda, așadar, această primă doamnă, de unde ar trebui să reînnodăm firul unei biografii mai mult sau mai puțin romanțate? Căci fiică a lui Gh. Asachi și soție a scriitorului francez Edgar Quinet (Hermiona Asachi-Quinet), mamă a folcloristului și muzicianului Teodor T. Burada (Maria Burada), soră mai mare a lui Titu Maiorescu (Emilia Maiorescu-Humpel), soție a aceluiași Titu Maiorescu (Ana Maiorescu) sau fiică a lui din prima căsătorie, cea cu Clara Kremnitz (Livia Maiorescu Dymsza), mamă a lui N. Iorga (Zulnia Iorga), nepoată a lui Gr. Alexandrescu și soție a poetului George O. Gârbea (Smara), soție a lui C. A. Rosetti (Maria Rosetti), soră a lui Octav Băncilă și soție a lui Ioan Nădejde (Sofia Nădejde), fiică a lui Hasdeu (Iulia Hasdeu) sau iubită a lui Eminescu (Veronica Micle), soție a poetului Artur Stavri și mamă a scriitorului M. Sevastos (Elena Didia Odorica Sevastos),

soții ale unor bărbați cunoscuți, ducînd deci o existență de dependență și subordonare – le vor succeda, în climatul transformărilor sociale de după Primul Război Mondial, „fiicele” și „nepoatele” lor mai curajoase, mai dezinhibate, mai emancipate (deși încă nu pe deplin) și, cuvîntul trebuie subliniat, mai *revoltate*.

II.2. Desant feminin interbelic

Revolta este atitudinea definitorie pentru cele mai reprezentative scriitoare interbelice – de la Hortensia Papadat-Bengescu pînă la Sorana Gurian – ascunsă, prin variate strategii, în structura de adîncime a literaturii lor. Profilul Scriitoarei interbelice este profilul Revoltatei. Cu nuanțările de rigoare – această „revoltă” variind în intensitate și înscriindu-se în registre de manifestare ce merg de la refulare și autocenzură (ca în cazul prozatoarelor *Vieții românești*) pînă la explozia insurgentă (ca în cazul unora dintre prozatoarele încurajate la cenaclul Sburătorul). În paralel cu *un scenariu al afirmării de sine și al afirmării în lumea literară* pe care îl conturează parcursul fiecăreia dintre autoarele prezentate micro-monografic în lucrarea de față se întrevede, filigranat, și un scenariu al revoltei : față de condiția feminină constrîngătoare, față de autoritatea (resimțită ca ilegitimă a) familiei, față de o alteritate (masculină) opresivă.

Proza autoarelor noastre interbelice codifică anumite tensiuni specifice unei etape a modernității europene în care „eroul” de prim-plan e refulatul, „minorul”, oprimatul, marginalizatul, „bolnavul”. Este vorba de o modernitate în criză, guvernată de nevroze și deificîndu-l pe „doctorul Freud”, definită de o accelerată derivă identitară[1]. Această criză – survenită la noi după Primul Război Mondial, cu un decalaj de două-trei decenii față de civilizațiile central-europene – este ocazia fericită pentru redefinirea unor roluri sociale și afirmarea femeii în spațiul public.

---

soră a poetului Gh. Kernbach, cunoscut sub pseudonimul Gh. Din Moldova (Cornelia din Moldova) sau, în fine, soră a istoricului A.D. Xenopol (Adela Xenopol), prima doamnă a literelor noastre pare predestinată unei existențe inerțiale în umbra marilor bărbați” (Dora Pavel, „Care e prima autoare din literatura română? «Trecute vieți de doamne...»”, în *Apostrof*, anul IV, nr. 6 (37), 1993, p. 3.

1. Pentru o analiză a acestei dimensiuni a modernității europene vezi Jacques Le Rider, *Modernitatea vieneză și crizele identității*, Traducere de Magda Jeanrenaud, Postfață de Adriana Babeți, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, 2003 și *Jurnale intime vieneze*, Traducere din limba franceză și prefață de Magda Jeanrenaud, Editura Polirom, Iași, 2001 (ediția a II-a) ; dar și Carl E. Schorske, *VIENA fin-de-siècle. Politica și cultură*, Traducere de Claudia Ioana Doroholschi și Ioana Ploeșteanu, Editura Polirom, Iași, 1998.

Tematizarea – mai clară sau mai ambiguă a – acestei revolte a „marginalului”, dublate de o căutare identitară (a unei identități „feminine” în cazul acesta), este ceea ce dă coerență prozei autoarelor noastre interbelice, dincolo de fireștile deosebiri de viziune și de formulă. Obsesia autodefinirii și a autoafirmării feminine plutește, de fapt, în aerul vremii ; Fata modernă (Olga, eroina cosmopolită din romanul Anișoarei Odeanu, *Călător din noaptea de Ajun*), Revoltata (întrupată într-un personaj ca Nory feminista), Artista dezinhibată (pictorița Vivian imaginată de Sorana Gurian în *Zilele nu se întorc niciodată*), Curajoasa care înfruntă cu succes prejudecăți sociale (Diana Slavu din *bestsellerul* Cellei Serghi, *Pînza de păianjen*) și alte asemenea figuri par fantasme elaborate de subconștientul colectiv al epocii. Și conservatorii misogini – pentru care apariția „femeii moderne” este un simptom al disoluției unei „legitime” ordini sociale tradiționale –, și susținătorii emancipării feminine constată, cu îngrijorare, resemnare sau speranță, tot mai vizibila prezență a femeii în viața publică. Iar printre fantasmele ivite în jurul acestei (într-un fel neobișnuite) prezențe se regăsește și imaginea *femeilor scriitoare* pregătite să ia cu asalt cetatea literelor :

> „Tinerii literați, cei mai tineri, au devenit politici și au lăsat literatura în seama fetelor. De-acum înainte, literatura și cultura vor fi treburi feminine sau ale unor bărbați impotenți și efeminați. De altfel, nu vedeți că literatura celor mai tineri (bărbați) este tristă, pesimistă și rușinoasă de a fi literatură ? În schimb, literatura fetelor ia ofensiva cu optimism, amor, moralitate, voie bună și – cum este firesc – mediocritate. Nu mai avem deci scriitori tineri. Dar avem fete, numai fete, școli de fete, interioritate de fete, fete amoroase, fete studente. Înainte, fetelor ! Să faceți cultură și bucătărie ! Și iată bucătăria devenită salon cultural : Erastia Peretz, Anișoara Odeanu, Lucia Demetrius, Yvonne Rossignon, Sidonia Drăgușanu, Marta Rădulescu, Coca Farago, Elena Eftimiu etc. etc.”[1] –

scrie tînărul Eugen Ionescu pe la mijlocul anilor ’30, cînd intrarea femeii în lumea literară a devenit deja un fenomen – deplîns de unii, acceptat de alții ca inerent vieții moderne. Imaginea femeii scriitoare este consecvent caricaturizată în presa anilor ’20-’30. Cu toate acestea, ea sfîrșește prin a infuza subversiv mentalul misogin al epocii.

La Palat, Regina Maria – ea însăși îndeletnicindu-se cu scrisul – adună în juru-i o mică societate de femei literate. În saloanele marii burghezii bucureștene, patronate de doamne ca Irina Procopiu, Maruca Cantacuzino sau Cella Delavrancea-Lahovary și unde se improvizează uneori semi-oficiale „șezători” literare, literatura feminină își găsește vad, fie și ca simplu moft monden. La cenaclurile literare (în primul rînd la „Sburătorul”) și la conferințele publice asistența feminină este tot mai numeroasă – pentru ca încet-încet din rîndurile auditoriului

1. Eugen Ionescu, „Generația fetelor”, în *Viața literară*, X, nr. 2/1935, p. 1.

doamne cu personalitate să se ridice ele însele la tribună[1]. În amfiteatrele universitare, mai cu seamă la Litere, Medicină și Drept, componența studențească se „feminizează" progresiv după 1920[2]. Tinere înzestrate cu talent și mai ales cu îndrăzneală sînt acceptate în redacțiile ziarelor : evident, nu li se încredințează subiecte politice, în atribuțiile lor intrînd îndeosebi interviurile pentru pagina culturală, articole de interes „feminin" (*Universul*, *Curentul*, *Adevărul*, *Dimineața*, *Timpul* găzduiesc cîte o rubrică numită generic „Cronica feminină"...), cronica mondenă sau anumite reportaje sociale[3]. Tot mai multe doamne se gîndesc, cu temei sau nu, că ar putea încerca să scrie literatură[4]. Dar, mai mult decît atît, în ciuda neîncrederii de principiu manifestate încă în lumea literară față de scrisul feminin, efigia fantasmatică a femeii scriitoare devine o provocare chiar și pentru unii dintre misoginii declarați.

Un personaj ca Doamna T. nu s-a născut întîmplător în romanul lui Camil Petrescu, ci din magma fantasmatică a unei epoci în care femeia, odinioară obedientă față de o lege nescrisă a tăcerii, capătă în fine inițiativa cuvîntului. Independenta, discreta, rafinata, atipica Doamnă T., înrudită prin sensibilitate și preocupări cu cîteva eroine ale Hortensiei Papadat-Bengescu – bunăoară cu „Romanciera" din *Femei, între ele*, cu Laura din *Balaurul* sau cu Mini, autoarea unei poetice teorii a „trupului sufletesc" – este în proza noastră interbelică reprezentata-simbol a unei categorii de personaje feminine (reale și ficționale în egală măsură) tot atît de caracteristice (deși mai discrete) pentru perioada „anilor nebuni" ca și alte tipologii ale femeii emancipate. Este vorba despre categoria femeilor scriitoare (ori cu calități de potențiale scriitoare) sau, mai larg, a celor cu preocupări

---

1. Cea mai strălucită dintre „conferențiarele noastre interbelice" este Alice Voinescu (1885-1961), profesor de estetică și istorie a teatrului la Conservatorul de Teatru și Artă Dramatică din București.
2. Detalii foarte prețioase – inclusiv statistici – legate de condiția studentelor din România interbelică am găsit în volumul Viorică Pintilescu, *Aspecte din vieața studentelor (Încercarea unei anchete de psihologie socială)*, apărut în 1937 la Tipografia „Cartea Românească" din Cluj. Volumul interpretează rezultatele unei anchete realizate în 1937 de un colectiv de cercetători de la Institutul de Psihologie din Cluj.
3. Pînă tîrziu, și nu doar în presa românească, femeii-jurnalist îi vor fi încredințate cu precădere subiecte de mai mică importanță. Într-o cunoscută carte din anii '90, *Revolution from Within. A Book of Self-Esteem* (*Revoluția interioară. Cartea respectului de sine*), feminista americană Gloria Steinem evocă, a propos de experiența sa de jurnalistă, și „teama că s-ar putea să ajung (...) în ghetoul rubricilor «de interes pentru femei» de care fugeam" (Ediția românească a cărții, în traducerea Voichiței Năchescu și a Ancăi Pârvulescu : Polirom, Iași, 2001).
4. Pretenția că „orice femeie poate să scrie" este demontată ironic chiar de o scriitoare, de Ticu Archip, într-o schiță-pamflet publicată în *Adevărul* (Vezi : „Orice femeie poate să scrie...", în *Adevărul*, an LI.,nr. 16 283, joi 25 febr. 1937, p. 2).

intelectuale – precum, iată un alt exemplu, Ioana din romanul omonim al lui Holban –, eroine puse în umbră de Adelele și de Otiliile epocii întrucît acelea sînt mai „feminine”, mai seducătoare, mai modeste în același timp și mai ușor de înțeles din unghiul unei concepții conservatoare a feminității. Nu-i de mirare, de altfel, că asupra calităților scriitoricești ale Doamnei T. nici comentatorii interbelici, nici cei de mai tîrziu nu au găsit de cuviință să insiste. *Tema femeii scriitoare* – intrată, iată, și într-o operă de vîrf a literaturii „masculine” – a părut (și s-ar putea ca încă să mai pară…) de importanță secundară. În mod simbolic, intrarea femeii în lumea literară, afirmarea sa ca scriitoare – nu prin excepție, ci ca o consecință logică a emancipării sociale –, este suplimentar legitimată prin acest personaj, prin Doamna T. *Patul lui Procust* afirmă firescul prezenței feminine în cetatea literelor.

Cum s-a înfiripat sub condeiul lui Camil Petrescu silueta Doamnei T. ? E îndeobște cunoscută farsa pusă la cale de scriitor în 1925 în paginile revistei pe care o conducea, în *Cetatea literară* : neprimind la un moment dat un text pe care Liviu Rebreanu i-l promisese, îl înlocuiește cu un fragment de proză epistolară semnată cu inițiala T. și atribuit unei necunoscute. De o acută analiză a „sufletului feminin”, fragmentul cu pricina este semnalat de E. Lovinescu într-un destul de lung articol din *Sburătorul*, criticul entuziasmîndu-se la apariția unei noi, misterioase scriitoare… Dar autoarea debutantă salutată de E. Lovinescu nu e decît o foarte plauzibilă ficțiune, e eroina căreia, ulterior, în subsolurile romanului *Patul lui Procust* (1933) i se va recomanda să scrie literatură – altfel spus, să noteze „cu o liminară sinceritate ceea ce a simțit, ceea ce a gîndit, ceea ce i s-a întîmplat în viață”… Același sfat îl va da Camil Petrescu, în anii ’30, de cîte ori se va ivi prilejul, și unor tinere întîlnite în varii circumstanțe mondene. Aceste tinere se numesc Lucia Demetrius, Anișoara Odeanu sau Cella Serghi ; și în fiecare dintre ele autorul *Ultimei nopți…* vede obsesiv o Doamnă T.

Experimentul pus în operă de Camil Petrescu la mijlocul anilor ’20, acela de a scrie din perspectiva unei femei, va fi fost probabil sugerat și de evidența unei tot mai semnificative prezențe feminine în literatura momentului : Hortensia Papadat-Bengescu e de-acum un nume, peste mai puțin de un an va publica primul volum din istoria Hallipilor, citit în mai multe ședințe ale cenaclului Sburătorul ; iar destule alte autoare promit să se facă remarcate – cîteva nu doar prin revendicări zgomotoase, ci și prin talent. Au debutat deja înainte de 1925-1926 (cînd Camil Petrescu o lansează pe Doamna T. și cînd romanul *Fecioarele despletite* stă să apară) scriitoare ca Henriette Yvonne Stahl, Otilia Cazimir, Lucia Mantu, Ticu Archip, Sanda Movilă, figuri notabile ale scrisului feminin de după Primul Război Mondial. Dar numărul femeilor care scriu, publică (unele chiar cu o oarecare constanță) ori își citesc producțiunile în cenacluri se ridică la cîteva zeci.

În 1925, anul apariției Doamnei T. în literatura română, se produce un eveniment rareori evocat de istoriile literare[1], semnificativ însă ca indiciu al unei conștiințe de sine – de nu și al unui început de profesionalizare – a scrisului feminin : se înființează Societatea Scriitoarelor Române, recunoscută juridic un an mai tîrziu. Nemulțumite de statutul lor marginal, aproximativ cincizeci de scriitoare grupate în jurul Adelei Xenopol[2] declară război Societății Scriitorilor Români (fondată în 1908) și hotărăsc să înființeze o societate a lor, spre a le fi mai bine reprezentate și apărate interesele. Natalia Negru (vestita Helianta…) face oficiile de secretar general, iar Mărgărita Miller-Verghy deține rolul de viceprezidentă. Ca „organ de propagandă" al societății nou create ia ființă *Revista Scriitoarei*, publicație lunară condusă de Adela Xenopol, publicistă și feministă asiduă, care are deja experiența altor trei reviste înființate de ea de-a lungul vremii, *Romånca*, *Dochia* și *Viitorul Romåncelor* – toate trei cu un tiraj mai degrabă simbolic și cu existență efemeră. Subtitlul noii publicații, *Literatură, artă, chestiuni sociale*, semnalizează curajos în direcția unei formule eclectice, în cadrul căreia se amestecă interesul pentru literatură și preocupările de natură ideologică. Revista apare din noiembrie 1926, într-un format de șaisprezece pagini, cu o grafică elegantă, cuprinzînd articole-medalion dedicate unor personalități feminine, fragmente de proză, piese de teatru, articole de atitudine pe tema emancipării feminine, cronici și recenzii ale unor cărți publicate de scriitoare române, „Cronica artistică" și „Cronica revistelor" (rubrici redactate de Aida Vrioni[3] și, uneori, de Constanța Hodoș), transcrieri ale unor conferințe, note privind activitatea Societății Scriitoarelor. Nici o semnătură masculină ! Nici un rînd despre vreo carte a vreunui confrate ! Enclavizare perfectă.

Un articol-argument semnat de Adela Xenopol în primul număr al *Revistei Scriitoarei*, „La merit egal, drept egal"[4], ne face astăzi să zîmbim înțelegător. Publicista arată, pe un ton bătăios, care sînt

1. Nici *Dicționarul cronologic* coordonat de I.C. Chițimia și Al. Dima (Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1975) nu consemnează înființarea Societății Scriitoarelor Române.
2. Adela Xenopol (1861-1939) – soră a istoricului A. D. Xenopol ; prozatoare, poetă, autoare de piese de teatru, implicată în mișcarea feministă. A debutat în 1888 cu volumul *Versuri și istorisiri*. A publicat consecvent, în periodice și în volum, și înainte și după Primul Război Mondial. Este autoarea unor romane istorice naive, *Pe urma războiului* (1913) și *Uragan* (1922).
3. Aida Vrioni (1880-1954) – prozatoare, autoare dramatică, ziaristă, militantă feministă. A publicat două romane : *Rătăcire* (1923), *Fata-sport* (1925) și un volum de proză eseizantă, cu inserturi diaristice, *Și zilele grăiesc* (1927). Aida Vrioni este, dacă nu prima (cum afirmă Mărgărita Miller Verghy și Ecaterina Săndulescu în Evoluția scrisului feminin în România – 1935), cel puțin una dintre primele femei care au exercitat la noi profesinea de jurnalist.
4. Adela Xenopol, „La merit egal, drept egal", în Revista Scriitoarei, an. I, nr. 1, noiembrie 1926, p. 1.

rațiunile unei societăți literare organizate exclusivist pe criterii de sex (de gen, am spune azi) : șansele scriitoarelor de a se afirma nu sînt egale cu ale confraților scriitori, pentru că autoarele nu sînt privite ca intelectuale/artiste, ci în primul rînd ca femei, reușita lor în lumea literară fiind condiționată de „farmecul feminin". „Scriitoarea nu este încă investită cu valoare intelectuală, ea nu se prezintă, ci se strecoară." Cît despre succesul confraților scriitori, acesta se datorează în mare măsură politicii : „Partidul la putere (oricare ar fi) creează din mediocrități nu numai mari politicieni și financiari, dar și mari autori. În sfîrșit, avem și noi ceva original. Autorii partidului !" Ar fi fost interesant ca Adela Xenopol să dea niște exemple concrete, dar ea rămîne în zona ambiguității, a simplelor insinuări : „Într-un astfel de sistem, scriitoarea nefăcînd politică, e mazilită de la toate drepturile ce i se cuvin legal, așa că e nevoie de un bloc de rezistență pentru a ajunge la aceleași demnități de care abuzează cu prisosință colegii noștri". După toate aparențele, ceea ce își propun fondatoarele Societății Scriitoarelor este sindicalizarea, conflictul cu S.S.R. și cu scriitorii falocrați fiind legat în bună măsură de obținerea unor „demnități", a unor funcții și a unor beneficii materiale, de prezența (absența) scriitoarelor în (din) diferite consilii literare și comitete teatrale sau în comitetele de lectură ale editurilor. „Cît despre Academie, nici nu se încumetă ea [scriitoarea] la o dată de semeață năzuință." De la un capăt la altul, articolul citat păcătuiește prin imprecizie. Prea inflamat, prea sărac în nuanțe, discursul Adelei Xenopol reușește cel mult să înduioșeze, în nici un caz să convingă. Pledoaria publicistei frizează absurdul în pasajul în care e vorba despre repartizarea (numeric) egală a premiilor literare : jumătate scriitorilor, jumătate scriitoarelor – chestiunea valorii estetice nu o preocupă prea mult pe autoarea articolului. O preocupă (excesiv) repartizarea funcționărească a „laurilor" și chiar a unor beneficii mai modeste precum gratuitatea transportului în călătoriile de „documentare" : „Luat-au ei măcar o scriitoare de cîte ori au colindat țara cu vagon special ? Ei și-au luat familia, iar din acele 12 permanențe de care se bucură de la înființarea societății, nici de unul nu a beneficiat vreo autoare". Adela Xenopol va reveni și cu alte ocazii asupra aceleiași probleme arzătoare a „permanențelor", într-un stil de un savuros comic involuntar : „Noi nu ne declarăm satisfăcute rămînînd pe peronul gării, fluturînd batista, pe cînd colegii noștri pleacă cu duiumul, chiar în vagon anume colindînd țara (...). Cerem permanențe fiindcă e un drept consacrat al scriitorului și scriitoarei de a-și cunoaște țara, deoarece ei o eternizează"[1].

În 1928, abandonînd agenda exclusivist-„feminină", *Revista Scriitoarei* se transformă în *Revista Scriitoarelor și Scriitorilor Români*, iar Societatea Scriitoarelor se autodizolvă : membrele acestei asociații (constituite probabil după modelul controversatei „Academii feminine"

1. Adela Xenopol, „Să sperăm în mai bine", în *Revista Scriitoarei*, an. I, nr. 6, aprilie 1927, p.84.

de la Paris) vor fi conștientizat ineficiența – și strategică/politică, și estetică a – gestului lor segregaționist. Gest, în mod paradoxal, autodiscriminatoriu, ghetoizant – cum, într-o altă ordine de idei, ghetoizantă este existența asociațiilor „de femei” (și „de tineret”) în cadrul diferitelor formațiuni politice (ieri ca și azi)... În plus, înregimentarea militantă într-o Societate a Scriitoarelor în interiorul căreia principiul ierarhiei axiologice este trecut pe un plan secund în virtutea unui egalitarism vecin cu indiferentismul estetic nu convine unor individualități scriitoricești autentice precum Ticu Archip sau Hortensia Papadat-Bengescu, a căror alăturare, pe plan literar, de autoare ca Aida Vrioni, Adela Xenopol, Alice Gabrielescu, Lucrezzia Karnabatt, Irina G. Leca sau Maria S. Pallade ar fi prea puțin măgulitoare. Stimabile, adesea, prin acțiunea lor socială, acestea din urmă sînt, din păcate, complet lipsite de talent literar. Rolul lor în procesul legitimării prezenței feminine în republica literelor nu este însă neglijabil : aceste militante ale anilor ’20-’30 travestite inabil în scriitoare participă, cu mijloacele lor modeste, la întreținerea unui climat favorabil creației feminine ; în termenii vamoraliștilor din romanele dostoievskiene, ele asigură *mutatis mutandis* „materialul uman” din care să se poată ivi la un moment dat individualitățile, excepțiile dotate cu talent. O cercetare de sociologie literară ar arăta, fără doar și poate, în ce măsură funcționarea cîmpului literar depinde și de existența numeroșilor scriitori veleitari. În epocile în care literatura femeilor nu e reprezentată decît prin cîteva cazuri izolate, adjectivul „veleitar” are doar formă de masculin. Afirmarea scriitoarelor de talent și apariția unui număr mare de autoare veleitare sînt fenomene conexe. Figură deja familiară în lumea literară dintre cele două războaie, Veleitara e subiect de pamflet pentru scriitorii de ambe sexe.

Autoare ca Lucrezzia Karr sau Natalia Negru și-au păstrat pînă azi „gloria” de nonconformiste devenite personaje ale unor anecdote picante. Ele ilustrează tipologia unor *femmes fatales* de modă nouă, întrucît alurii lor decadente și dezinhibării erotice li se adaugă acum, tot cu ostentație, pretențiile unor *femmes de lettres*. Jurnalistă nu lipsită de talent, activînd, de-a lungul a două decenii și mai bine, în redacțiile unor publicații de orientări ideologice foarte diferite – de la stînga moderată a *Adevărului* la stînga mai radicală a *Cuvîntului liber* și apoi la dreapta și mai radicală a *Poruncii vremii* –, titulară a „Cronicii feminine” dar și critic de artă, cabotină și extravagantă, Lucrezzia KARNABATT (1887-1960)[1] își asumă și în literatura pe care o scrie – literatură de al treilea raft – o atitudine scandaloasă : e un fel de Anais Nin într-o formulă consumistă, dar și o reciclatoare de clișee narative senzaționaliste, mixînd în maniera unui decadentism kitsch erotismul impudic și imaginarul negru, spectacolul unei voluptăți a viciului și analiza unei obsesii a degradării trupești. Femeia posedată de însuși

1. Lucrezzia Karnabatt – soție a poetului și publicistului Dimitrie Karnabatt. A semnat articole și cu pseudonimele Calina și Donna Sol.

Satan, fecioara convertită la o religie a amorului vicios, nimfomana bolnavă de cancer, actrița de teatru devenită femeie ușoară sînt eroinele imaginate de Lucrezzia Karr în romane precum *Demoniaca* (1922), *Dyonisia. Roman de voluptate și durere* (1926), *Sexul de peste drum* (1934), *Venera și porcul* (1936).

Pe poeta, prozatoarea și traducătoarea Natalia NEGRU (1882-1962) o cunoaștem azi mai mult ca personaj al poveștii de senzație al cărei deznodămînt a fost despărțirea „dioscurilor" Șt. O. Iosif și D. Anghel și moartea patetică a celui din urmă : acesta este, de altfel, și miezul celei mai importante dintre cărțile sale, *Helianta. Două vieți stinse. Mărturisiri* (1921) – autobiografie romanțată și narațiune compozită în care ficționalizarea propriei existențe înglobează contrastiv documente reale : scrisori, pagini de jurnal. Textul nu e lipsit de savoare, iar mixajul registrelor stilistice – de la lirismul sentimental al unor secvențe confesive la realismul hîtru al unor portrete –, precum și juxtapunerea dintre document și ficțiune, eterogenitate amendată de critica vremii ca inconsecvență, ar fi acum pe placul unui cititor postmodern. Încercările romanești ulterioare ale Nataliei Negru, hrănindu-se tot din autobiografic, au rămas la stadiul de eboșă : în *Universul literar* și *Rampa* au apărut, în 1922, fragmente din *Lilia--suflet nou*, iar *Adevărul literar și artistic* a publicat, în 1931, fragmente din romanul *Liușa*. Ultima carte publicată de „Helianta", *Amazoana. Femeia prin veacuri* (1925), este o proză eseistică subversiv-feministă.

Minore, fără îndoială, în covîrșitoarea lor majoritate, producțiile prozastice feminine publicate din 1919-1920 pînă la instaurarea comunismului merită evocate, în treacăt, pentru valoarea lor de documente ale intrării femeii române în circuitul Literelor. Frapează, mai întîi, numărul mare al cărților de proză scrise de femei pe care le putem înregistra în intervalul indicat. Desigur, numele autoarelor și titlurile cărților cu pricina – dacă ne referim la producția de serie, nu la vîrfuri sau la scriitoarele „onorabile" – nu mai spun astăzi aproape nimic. Deși destule dintre prozatoarele în discuție sînt absolvente de Litere, ele nu par să aibă o percepție clară a esteticului ; dovadă conformismul partiturii sentimental-senzaționaliste ori tezismul etic al prozei lor, cînd nu și un discurs narativ naiv, lipsit de conștiința literarității. Cînd afirmă, precum Pompiliu Constantinescu[1], că scrisul feminin ar fi caracterizat în primul rînd de „lipsa unei anumite prejudecăți artistice", „superstiția «artei pentru artă»" fiind „exclusiv masculină", criticii interbelici au numai parțial dreptate. Observația aceasta este valabilă, incontestabil, pentru marea masă a textelor scrise de femei în perioada interbelică, dar este injustă în ce le privește pe scriitoarele care contează cu adevărat.

---

1. Vezi Pompiliu Constantinescu, într-un articol despre romanul Luciei Demetrius, *Marea fugă* – în *Vremea*, an. XI, nr. 529/1938, p. 9.

II.3. În anticamera literaturii. O clasificare tematică și o ierarhizare valorică a prozei feminine minore

Precare estetic, cărțile pe care le voi enumera mai jos ne interesează totuși întrucît semnalează niște tendințe, preferința pentru o anumită problematică și – de ce nu? – chiar propensiunea către o (timidă) diversificare a subiectelor narative. Ponderea cea mai mare o au, firește, narațiunile sentimentale (unele cu intenții „educative"), inspirate adesea din biografia autoarei și presărate cu picanterii senzaționaliste culese din romanele de consum – de import francez, mai ales. În astfel de cărți materialul faptic este selectat fără prea mare discernămînt, în ideea că orice întîmplare nesemnificativă poate face obiectul literaturii („nesemnificativul" și „banalitatea" cotidiană nefiind, evident, asumate polemic și exploatate în virtutea unei conștiințe a literarității). Ce găsim în astfel de cărți? Jurnale ale unor fete de pension, povești despre amoruri ce transgresează granițe etnice ori religioase (de pildă, după anumite peripeții, o evreică se căsătorește cu un moșier român naționalist – ca în romanul Aidei Vrioni, *Rătăcire*), idile sau iubiri carnale consumate în decoruri cosmopolite, multe-foarte multe sinucideri și crime pasionale, decadentisme și naturalisme la mîna a treia – în istorii ce implică genealogii tarate –, destinele unor femei seduse de Don Juani de mahala, unele îndrăzneli sau dezinhibări fiind eventual „corectate" de un mesaj moralizator. În această categorie intră romane precum: *O tinerețe pierdută. Schiță de roman* (1921) de Silvia Dinescu, *Suflet necunoscut* (1923) de Emilia Tailler, *Slutica* (1925) de Irina G. Lecca, *Din umbra vieții* (1927), *Numerus clausus* (1927) *Lucia* (1933), *Pentru tine* (1935), *Vraja patimei* (1936), *Pe malul mării* (1937), *Suzana* (1939), *Numai o primăvară* (1941) de Maria S. Pallade, *Departe de mama (Prima durere)* (1928) și *Dragoste. Destin (A doua și a treia durere)* (1929) de Maria Gavrilescu, *Movina Donai. O viață* (1932), *Copii din flori* (1932) și *De sine stătător* (1933) de Eugenia M. Petreanu, *Nadia* (1933) și *Casa de pe culme* (1938) de Olga Monte, *Viața se reface sau Așa a fost să fie* (1933) și *Greșeala cuconului Simion Iacobachi* (1939) de Clementina Delasocola, *Sensualism erotic* (1932) de Mioara Atanasiu, *Dureri ce nu se spun* (1934) de Mona G. Băltățeanu, *Catrina* (1934) de Antoaneta Iotta Leonin, *Iubiri* (1934) de Geta Popp, *Statuia care arde* (1934) de Maura Prigor, *Să ne logodim* (1934) de Marta Rădulescu, *Greșeala moșneagului* (1936) de Mona Rădulescu, *Freamăt* (1938) de Aristița Gabrielescu, *Pe făgașul vieții. I. Copilăria și adolescența Steluței Deliu. Hanul din Sărărie* (1940) de Constanța Niculiță, *Groapa cu draci* (1940) de Magda Raiu, *Suflet de femeie* (1940) de Margareta Toporaș, *Iana hoinara* (1943) de Sofia Arcan, *Secretul profesional* (1943) de Alice Gabrielescu, *Vreau* (1944) de Olga Greceanu, *Alexă a' boldașului*

(1944) de Galia Henegariu, *Baroneasa din Lona* (1944) de Galia Tudor, *Stele căzătoare* (1946) de Erastia Peretz, *Un episod ciudat* (1947) de Olimpia Filitti Borănescu, *Roman în iad* (1947) de Eliza Mârzescu[1].

Pe un etaj superior acestor cărți, cu o anvergură tematică sporită și cu un plus de conștiință a literarității, se situează cîteva încercări de roman istoric, între care *Uragan* (1922) de Adela Xenopol, amplu roman de familie a cărui acțiune se desfășoară în vremea Primului Război Mondial, *Prin fumul calumetului* (1927) de Ana Luca, *Jupînița Ruxandra* (1935) de Eugenia Makata, *Doamna Elena Cuza* (1936) de Lucia Borș, foarte alertul și cosmopolitul roman de aventuri al Ruxandrei Berindey-Mavrocordat, *Tania* (1942) ori ceva mai naivul roman al Mariei Nicolau, *Mi-e bărbatul pe front* (1944), dedicat celei de-a doua conflagrații mondiale și, mai precis, vieții cotidiene din spatele frontului. Cercetate din perspectiva documentului sufletesc și de mentalitate pe care îl reprezintă (mai degrabă decît dintr-o perspectivă estetică), asemenea romane dezvăluie o viziune „feminină" asupra istoriei, viziunea unor „eroine" care nu participă direct la evenimentele mari ale vremii (fie ale unui Ev Mediu aureolat mitic, fie ale istoriei recente), ci le suportă ca martore (uneori foarte lucide).

Un alt filon exploatat – din cînd în cînd cu bune rezultate – de prozatoarele interbelice este acela al observației de moravuri și al explorării unor medii ; mahalaua și centrul unde trăiește lumea bună, provincia și Capitala, bolgiile ori paradisurile metropolelor europene (în special Parisul), „căminul de domnișoare" și localurile rău famate, strada aglomerată, locurile publice unde personaje feminine ce-și etalează ostentativ emanciparea pătrund acum ca la ele acasă – sînt decorurile favorite în care autoarele își exprimă cu un entuziasm naiv dorința irepresibilă de a lua în stăpînire „exteriorul", socialul „mare". Scriu astfel de romane : Aida Vrioni – *Fata-Sport* (1925) –, Sarina Cassvan-Pas – *Trupul care își caută sufletul* (1932), *Titan-Palace* (1934), *S.O.S.* (1935), *Evadare* (1947) –, Alice Gabrielescu – *Marșul femeilor* (1933) –, Erastia Peretz – *Îmi placi !... Frescă de moravuri contimporane* (1933)[2] –, Sidonia Drăgușanu – *Într-o gară mică* (1934) –, Margareta Moldovan – *Numy, floare de cucută* (1934) –, Mayca Savu – *Maidanul* (1935), *Răzvrătire* (1936) –, Coca Farago – *Sunt fata lui Ion Gheorghe*

1. Acesta nu este, desigur, un inventar exhaustiv al titlurilor din zona paraliteraturii „datorate" unor prozatoare interbelice. În Dicționarul Cronologic al Romanului Românesc sau în fișierele Bibliotecii Naționale ori ale Bibliotecii Academiei am găsit mult mai multe asemenea intrări. Autoare ca Alice Gabrielescu, Erastia Peretz, Marta Rădulescu, Maura Prigor sînt, de pildă, mult mai productive decît lasă să se vadă lista pe care am întocmit-o. Pentru a avea o imagine adecvată asupra producției prozastice în discuție am citit sau am răsfoit (de-a lungul a zece ani) cel puțin cîte o carte a fiecăreia dintre autoarele numite.
2. Romanul e însoțit de o prefață – scrisă, evident, din curtoazie – a lui T. Arghezi.

Antim (1936) –, Ioana Petrescu – *Fapt divers* (1937), *Joc de oglinzi* (1943) –, Lucreția Petrescu – *Mărăcini* (1937) –, Luxandra Levente – *Cenușă* (1940) –, Marta Rădulescu – *Streina* (1940), roman din ciclul *Ferentarii* –, Sandra Cotovu – *Jocuri de apă* (1938), *Fascinație* (1943), *Vijelie* (1947) –, Letiția Papu – *Cercul alb* (1945) – sau Veronica Porumbacu – *La capătul lui 38* (1947). Pe acest palier, am depășit deja zona paraliteraturii ; fără să fi depășit însă, desigur, și zona minoratului prozastic. Diversificarea mediilor înfățișate se aliază cu o diversificare a strategiilor narative și totodată cu o „modernizare" a acestora. O constatare generală (valabilă, deci, și în cazul autoarelor interbelice de prim plan, nu doar în cazul „minorelor") : proza de observație socială și/sau morală scrisă de femei în anii '20-'30 are ca particularitate un discurs narativ hibrid, nehotărît între „subiectivitate" și „obiectivitate", între o formulă „clasică" de realism și variate formule „moderne" – fie relativizant-pluriperspectiviste, fie micro-realiste *avant la lettre*. În proza scurtă, interbelicelor pare să le convină cel mai mult miniatura narativă, instantaneul cvasi-fotografic. În roman, ele optează rareori pentru o construcție arhitecturală solid-realistă, preferînd (aș zice că și dintr-o deficiență structurală) construcția mozaicată specifică asamblajului de mărturii ori de documente sufletești constituite în „dosare de existență". Romanul construit (autenticist) pe modelul notației diaristice sau uzînd de trucul inserturilor jurnaliere, memorialistice ori epistolare într-o narațiune pe două ori mai multe „voci" este o formulă la care prozatoarele interbelice apelează frecvent[1].

În fine, deși spirite mai degrabă „realiste" decît imaginative, interbelicele se abat uneori de la ficționalizarearea experiențelor psihologice ori sociale, plonjînd, mai dezinvolt sau mai stîngaci, în plină proză de aventură, în fantastic sau (mai rar) în narațiunea detectivistică. În romanul Dorinei V. Ienciu, *Cataclismul anului 2000* (1933), unul dintre puținele SF-uri românești ale perioadei în discuție, o eroină-amazoană întîmpină delegația unor marțieni veniți pe Terra cu o misiune ocultă. Alice Basarab (Elvira Bogdan) imaginează – în *Talismanul de safir* (1932) – călătoria în timp și spațiu a unei fetițe ce

1. De pildă : în romanul *Maidanul* (1935) – în care, părăsită de un soț captiv al tripourilor, o femeie își ucide fiica pentru a o scuti de deziluziile vieții – cvasi-anonima prozatoare Mayca Savu reușește întrucîtva să-și camufleze tezismul prin abilitatea de a varia perspectivele și de a juxtapune trei sau patru registre stilistice (de la un registru „sec", obiectiv, la unul confesiv--sentimental) : pe un maidan, printre „găleți stricate, coșuri rupte, cîrpe, jurnale gălbejite, stîrvuri de pisici", cineva găsește, în locul imobilului pe care îl căuta, un caiet de amintiri al unei doamne (posibil scriitoare...) care transcrie confesiunea unei prietene aflate într-o situație limită ; și găsitorul manuscrisului și celelalte două naratoare sînt integrați, în cele din urmă, în narațiunea altcuiva, a unui „clasic" narator obiectiv. Neglijabil prin istoria pe care o conține, romanul atrage totuși atenția (cel puțin atenția unui cititor post-modern) printr-o anume sofisticare textuală.

amintește de Alice a lui Lewis Carroll... Sanda Matei (-Marin) – „celebră” și azi grație unei cărți de bucate devenite, după Al Doilea Război, de mare popularitate... – este autoarea unui roman de aventuri desfășurat în decoruri africane, *Taina arborelui de Myonga* (1935). Tot pe tărîmuri africane, plasate însă în viitor, spre sfîrșitul secolului XX, ajunge și eroul Elenei Racoviceanu-Fulmen (din romanul *Copilul minune*, 1936), un robot creat de un savant american. Marta Paveliu brodează abil pe tema trecerii bruște din cotidianul banal în plin fantastic într-o carte din 1939, *Cealaltă Marie*. Profira Sadoveanu scrie un roman care anunță aventurile din *Toate pînzele sus!* – e vorba de *Naufragiații de la Auckland* (1937). Iar Mărgărita Miller-Verghy, cu *Prințesa în crinolină* (1946), este prima noastră autoare de proză polițistă.

Am enumerat, în această secțiune dedicată prozei feminine interbelice „din anticamera literaturii”, exclusiv titluri de romane. Cele mai multe dintre autoarele amintite aici au publicat și volume de povestiri, schițe sau nuvele, mai puțin relevante însă decît producția lor romanescă. Dacă specia romanului admite un anumit grad de mediocritate a scriiturii, proza scurtă pretinde, în schimb, un mai decis accent pe artisticitate – fapt ignorat de autoarele din categoria valorică discutată aici. De altfel, notează ironic Sidonia Drăgușanu într-un articol despre „veleitățile” prozei feminine:

> „Femeile sînt născute romanciere (foarte multe proaste! Vedeți, v-am luat-o înainte), știu să crească întîmplarea banală pînă la dimensiunile cele mai senzaționale, știu să facă dintr-un amănunt, dintr-un fleac, dintr-un capriciu, un roman. Și în felul acesta, povestind tot, trăiesc fiecare experiență dublu și diferit: o dată așa cum se întîmplă, iar a doua oară, așa cum ar fi dorit să se întîmple”[1].

II.4. Anii ’30: maturizarea scrisului feminin

Momentul de vîrf al prozei feminine este reprezentat, la noi, de anii ’30 cînd, din masa deja impresionantă a doamnelor care scriu și publică literatură (destule dintre ele depășind și pragul psihologic al celui de-al doilea volum), se detașează mai multe individualități – autoare cu un condei matur și, amănunt foarte important, cu o evidentă conștiință scriitoricească; ambițiile lor de auto-exprimare și de auto-afirmare sînt legitimate de un talent autentic, de „știința” de a scrie și, cel puțin în cazul unora, de o anume intuiție a inovației. Afirmată imediat după război, bucurîndu-se – în a doua jumătate a anilor ’20 –

1. Sidonia Drăgușanu, „Confidențe”, în *Adevărul*, nr. 16 317, marți 6 aprilie 1937, p. 2

de un prestigiu sporit odată cu primele două romane din *Ciclul Hallipa*, Hortensia Papadat-Bengescu cunoaște în deceniul al patrulea consacrarea. În trena „romancierei femeilor” – dar nu neapărat în directa descendență a acesteia – se afirmă acum Henriette Yvonne Stahl, Sanda Movilă, Lucia Demetrius, Anișoara Odeanu, Cella Serghi și Ioana Postelnicu. Primele două – cu cărți apărute încă din deceniul anterior ; celelalte – proaspete, surprinzătoare debutante. De asemenea, alături de prozatoarele deja numite trebuie așezate Ticu Archip și Sorana Gurian, subsumabile ca formulă prozastică anilor ’30, deși din diferite motive nu au publicat în deceniul cu pricina nici o carte. Promisiune a anilor ’20, prin două inovatoare volume de nuvele, *Colecționarul de pietre prețioase* și *Aventura*, Ticu Archip se obstinează în anii ’30 într-o tăcere editorială pe care și-o prelungește pînă la apariția, în 1946, a primului volum din trilogia *Soarele negru*. Iar Sorana Gurian, neobișnuită prezență a lumii literare interbelice („ovreicuța de la Iași cu picioarele rupte”), e constrînsă a-și amîna debutul editorial pînă după încheierea celui de-Al Doilea Război Mondial.

Toate aceste autoare scriu o proză autenticistă ce luminează din interior subiectivitatea feminină, supunînd-o unui examen lucid, adesea deziluzionat și mai puțin „sentimental” decît s-ar crede. Obsesia lor centrală este autodefinirea, exhibarea provocatoare a unei identități feminine în criză, ce oscilează între un soi de fatalism al acceptării propriului „minorat” și revolta – cu atît mai puternică – împotriva propriei condiții. Literatură de rafinată sublimare a unor complexe – bîntuită de motivul „întoarcerii refulatului” –, proza autoarelor noastre interbelice transgresează rareori (marea excepție fiind Hortensia Papadat-Bengescu) perspectiva mioapă a unei subiectivități obsedate de sine. Limitele *de viziune* ale acestei proze sînt însă nu atît – *sau nu doar* – limitele unei formule „feminine” (altfel spus, motivate prin apartenența „de gen”), cît acelea ale unui tip de scriitură caracteristic pentru modernitatea literară europeană din prima jumătate a secolului XX – sau, mai precis, pentru o parte a acesteia – : scriitura introspectivă care pune experimental între paranteze exterioritatea faptelor, pentru a devoala spectacolul unei interiorități insolitate, prezentate ca unică *realitate* autentică și care, în consecință, îi preferă epicului analiticului, dezechilibrînd raportul dintre *narativ* și *descriptiv* – armonios în, să zicem, proza realismului clasic – în favoarea celui de-al doilea termen. Miza cvasi-exclusivă pe interioritate se explică prin reculul în fața unui social decepționant ; individualismul solipsist (al cărui caz particular este și individualismul feminității *revoltate* ori *pe cale de emancipare*) reprezintă un simptom al unei generale crize a identității/identităților ce se manifestă, în variate forme, în spațiul european începînd cu ultimele două decenii ale secolului al XIX-lea. Pe fundalul acestei *crize* – accentuează Jacques Le Rider (în *Jurnale intime vieneze* și în *Modernitatea vieneză și crizele identității*) – se produce revoluționara emancipare a Femeii și a Evreului,

principalii beneficiari ai schimbărilor radicale ale modernității (dar și „cele dintîi victime ale emancipării și cuceririi egalității în drepturi") :

> „Cele două figuri ale modernității din cultura europeană a anilor 1900 sînt femeia și evreul. În ordinea politicului și socialului, femeia și evreul au fost primii beneficiari și cele dintîi victime ale emancipării și cuceririi egalității în drepturi, proclamate și de îndată contestate. Mai ales la Viena, evreii au încarnat modernitatea culturală în realizările ei cele mai prestigioase și seducătoare. (...) Pentru toți cei ce se temeau de modernizare «evreul» încarna însă și amenințarea timpurilor moderne. Antisemitismul se afirmă în Europa odată cu modernitatea.
> «Femeia emancipată» indispune și neliniștește la rîndul ei, chiar și la Viena, unde mișcarea feministă pare a fi fost mai puțin militantă și mai discretă decît în Germania sau Anglia, ceea ce n-a împiedicat antifeminismul austriac să se situeze în avangarda Europei. (...) *Sex și caracter* de Weininger (1903) constituie o mărturie excepțională asupra angoaselor ce bîntuie o modernitate trăită ca un coșmar populat de femei castratoare și de evrei diabolici. Pînă și cei mai lucizi scriitori vienezi (...) constată pe un ton melancolic falimentul rolului masculin din societatea și cultura moderne"[1].

Și în România interbelică „femeia emancipată" și evreul sînt figuri ce atrag deopotrivă adeziuni și contestări zgomotoase și al căror traseu converge în chip evident. Nu e lipsit de semnificație, de altfel, faptul că tolerant-eteroclitului cenaclu al lui E. Lovinescu i s-a reproșat în epocă tocmai constanta prezență a femeilor, pe de o parte, și a autorilor evrei, pe de alta...

În altă ordine de idei : am invocat abordarea lui Jacques Le Rider asupra modernității vieneze pentru că mi s-a părut posibilă o analogie între aceasta și modernitatea românească interbelică – două variante de modernitate culturală mai puțin radicale, mai puțin „agresive" decît cele manifestate, bunăoară, în spațiul francez ori german (altfel spus, în spațiul unor culturi europene ce beneficiază de privilegiul „centralității" și al unei tradiții mai îndelungate). Observația lui Jacques Le Rider, potrivit căreia modernitatea vieneză este mai puțin „agresivă" întrucît „rezultă dintr-o modernizare recentă și încă neîncheiată"[2], ar putea fi valabilă, schimbînd ce e de schimbat și păstrînd proporțiile, și în cazul modernității românești interbelice. Fertile pentru discuția din paginile de față se dovedesc, de altfel, mai multe sugestii ale lui Jacques Le Rider în direcția feminizării scriiturii în prima jumătate a secolului trecut – reflecții asupra „indeterminării (post)moderne" a identității/identităților feminine și masculine ori asupra unui „triunghi de epocă" : „Masculin/Feminin/Iudaic". Emblematice pentru aceste convergențe identitare sînt „cazul" lui Blecher și „cazul" – mai

1. Jacques Le Rider, *Jurnale intime vieneze*, ediția citată, p. 21 și urm.
2. *Idem*, *Modernitatea vieneză și crizele identității*, ediția citată, p. 33

puțin discutat pînă acum – al Soranei Gurian, amîndoi evrei și însemnați de stigmatul aceleiași boli (morbul lui Pott), amîndoi exponenți ai unei scriituri feminine.

Citînd-o pe Julia Kristeva, care în *La révolution du langage poétique* dezvolta teza unei „feminizări a scriiturii" în modernitate, Jacques Le Rider pune conceptul așa-numitei „scriituri feminine" în relație cu deplasarea accentului literaturii moderne de la semnificat la semnificant – în termenii aceștia, o scriitură feminizată mizează aproape exclusiv pe discurs, „abandonîndu-se juisării golului sonor, non-sensului armonios"[1]. *Feminizarea scriiturii* în modernitate este direct legată de faptul că subiectul creator masculin își descoperă, acum, o identitate feminină – slabă, vulnerabilă, pasiv-contemplativă. Această descoperire poate fi prilejuită – iar în acest sens avem la dispoziție exemple notorii... – de confruntarea cu situația limită a *bolii*, de unde rezultă o literatură „feminină" a „interiorului", a claustrării, a intimității, literatură „de compensație" în care trăirea fantasmatică substituie epicul propriu-zis. „Bolnavii" autori de literatură sînt prin excelență structuri feminine/feminizate. Un caz caracteristic este la noi M. Blecher, cu a cărui sensibilitate cîteva dintre prozatoarele interbelice consonează în mod evident. Scriitura Luciei Demetrius din *Tinerețe* (1936) și din nuvelistica sa (*Destine*, 1939 ; *Album de familie*, 1945), a Ioanei Postelnicu din romanul *Bogdana* (1939), a Soranei Gurian din *Zilele nu se întorc niciodată* (1945) și *Întîmplări dintre amurg și noapte* (1946), pe alocuri a Sandei Movilă din *Nălucile* (1945) sau a Henriettei Yvonne Stahl din *Mătușa Matilda* (1931) ori din *Steaua Robilor* (1934) – și am mai putea găsi exemple – vădește izbitoare analogii cu scriitura autorului *Întîmplărilor în irealitatea imediată* (1936), al *Inimilor cicatrizate* (1937) și al *Vizuinii luminate.* (În ce le privește pe Sorana Gurian și pe Ioana Postelnicu, acestea nu doar că manifestă afinități structurale cu Blecher, dar avem motive întemeiate să considerăm că îl și aleg ca model.) O sensibilitate maladivă, o angoasă a claustrării și a interiorului opresiv, laolaltă cu un sentiment al vidului declanșator de spectaculoase, uneori baroce, halucinații – similitudini de viziune ce antrenează, desigur, similitudini de scriitură – îndreptățesc această comparație. Într-un articol din 1937, Camil Petrescu sugerează o subtilă convergență a *feminității* cu *maladivitatea* și, de asemenea, a feminității cu un anume spirit al modernității (și al literaturii moderne) :

> „«Femeile, aceste bolnave de totdeauna», s-a spus, dar Proust (care era o sensibilitate cu adevărat feminină) arăta cîndva adevărul adînc de tot, că adesea starea bolnăvicioasă dezvoltă inteligența în totalitatea virtualităților ei. Iată de ce femeile sînt astăzi nu numai sprijinul literaturii din lumea întreagă, dar în țările anglo-saxone au devenit ele însele nume glorioase în arta scrisului (...). Și sincer vorbind e de remarcat că aceste

1. *Ibidem*, p. 135.

> femei, cu surorile Brontë, George Eliot mai demult, și cu Virginia Woolf, Katherine Mansfield, M. Kennedy, Rosamonde Lehman, Pearl Buck, Mary Webb, Anita Loos, aceasta aamericană, care s-au impus mai recent, nu înțeleg să concureze pe numeroșii bărbați specializați în industria romanului polițist ori a piesei sentimentale, ci toate dau impresia că au cu adevărat ceva de spus”[1].

În mod surprinzător, nu s-a observat pînă acum corespondența dintre proza maladivității blecheriene și proza „corporalistă” a autoarelor interbelice (deja numite). După cum nu a fost remarcată – altfel decît în treacăt și în nici un caz recent – nici legătura structurală a prozei feminine din anii ’30 cu proza tinerei generații interbelice. Legătură pe care, totuși, o invoca sarcastic junele Steinhardt în savurosul pamflet din *În genul tinerilor...* sau în cîteva articole din *Revista burgheză*; și pe care o sugerează, pe la mijlocul anilor ’30, Pompiliu Constantinescu atunci cînd include proza unei Sanda Movilă în categoria „unui neoromantism, vizibil cu deosebire în ceea ce aș numi romantismul adolescenței”:

> „Dar nu romantismul adolescenței orgolioase a lui René, ci romantismul dezaxat, tragic al învinsului Octav. Un nou «rău al veacului» ne străbate, o tragică neliniște sexuală ne macină; revolta în contra conformismului social, a familiei, a generațiilor vechi, a prejudecăților, simțul experiențelor personale, definitive – iată cîteva din caracterele acestei descompunei a vieții. În adolescenții vicioși ai lui Gide, în explozia magnifică a adolescentului Rimbaud, în literatura unui Radiguet, Riviere, Cocteau și Roger Martin du Gard, în chiar neliniștile magic evocate ale hipersensibilului marcel, din *A la recherche du temps perdu* – se luminează o nouă, o adîncă zonă a spiritului contemporan”[2].

În literatura română, tendințele unui asemenea „neoromantism... al adolescenței” s-ar vădi, după Pompiliu Constantinescu, în proza lui Mircea Eliade, la Șuluțiu, Fântâneru, Mihail Sebastian, Ion Călugăru, Dan Petrașincu, Sergiu Dan, I. Peltz, Ury Benador, Mircea Ștefănescu, Lucia Demetrius, Henriette Yvonne Stahl, Sanda Movilă (dar și prin „cîteva personagii de ordin secundar, dar foarte expresive din proza doamnei Papadat-Bengescu”!!)...

Relația dintre „generația fetelor” și generația tinerilor prozatori autenticiști ai anilor ’30 va fi examinată mai pe larg în capitolele următoare ale cărții. La fel și formula (formulele) autenticistă (autenticiste) căreia i se subsumează proza feminină interbelică. Mă limitez, deocamdată, la a indica cele două direcții importante pe care se dezvoltă aceasta: 1) O proză (vag) estetizantă, de nuanță decadentă;

1. Camil Petrescu, „Notă despre romanul feminin”, în *Revista Fundațiilor Regale*, an. IV, nr. 2, febr. 1937, p. 400.
2. Pompiliu Constantinescu, „Sanda Movilă, «Desfigurații»”, în *Vremea*, an. VIII, nr. 413, 10 noiembrie 1935, p. 8.

2) O proză „minimalistă" a cotidianului, cu inserturi autoficționale (tendințe mixate uneori în cuprinsul aceleiași cărți). Această a doua formulă se poate explica prin influența prozatoarelor britanice (sau afinității cu prozatoarele britanice), mai ales a lui Katherine Mansfield. (Virginia Woolf, cu scriitura ei sofisticat-aluvionară din etapa maturității sale creatoare, *nu este un model* pentru prozatoarele noastre.) Notația seacă, precisă, voit dezordonată, privilegierea amănuntului anodin, aparent nesemnificativ, refuzul programatic al intrigii, focalizarea asupra fluxului incontrolabil al conștiinței sînt trăsături ale scriiturii lui Katherine Mansfield identificabile – în proporții variabile, toate sau doar unele dintre ele – și în proza unor autoare ca Lucia Demetrius, Sanda Movilă, Anișoara Odeanu, Ioana Postelnicu sau Sorana Gurian. E vorba, aici, nu atît de un act de mimetism, cît de o înrudire, de o sensibilitate comună, dincolo de mediul social și lingvistic diferit. Sensibilitate „feminină" – potrivit percepției generale a anilor '20-'30 ai secolului trecut ; astăzi, am apropia acest tip de sensibilitate (*y compris* de scriitură) de ceea ce numim „minimalism", proză a cotidianului, insert autoficțional. În literatura română, „mansfieldienele" Lucia Demetrius, Anișoara Odeanu și celelalte sînt (alături de autori congeneri – de același raft – precum C. Fântâneru, O. Șuluțiu, Dan Petrașincu) niște precursoare ignorate ale minimalismului…

Katherine Mansfield este binecunoscută la noi în perioada interbelică, fiind citită în special în traducere franceză. În jur de cincisprezece nuvele i-au fost traduse însă și în limba română, publicate în *Adevărul literar și artistic*, în *Timpul*, în *Bis*, în *Gazeta de duminică* sau în *Magazinul*. O găsim pomenită destul de des – mai mult sau mai puțin favorabil – în articolele criticilor și eseiștilor vremii. Celebrul ei jurnal – care poate fi procurat, în epocă, și din librăriile bucureștene, într-o ediție din 1932 în limba franceză – creează senzație. Adolescentă, Jeni Acterian găsește în însemnările confesive ale lui Katherine Mansfield „o minune de simplitate și natural“ – ea însăși, de altfel, își va fixa experiențele esențiale în paginile unui jurnal ce reprezintă opera vieții sale. Scriitoarea neozeelandeză este pentru „fata greu de mulțumit“ un model uman ; structural, amîndouă sînt ființe extrem de lucide, contemplative și în același timp conduse de o puternică dorință de acțiune, caractere tari, dincolo de fragilitatea aparentă. Dar Mansfield îi oferă lui Jeni Acterian și un model scriptural. Un model de simplitate și de rigoare în raport cu care autoexigența devine tiranică. Comparînd stilul propriilor notații diaristice cu stilul jurnalului Katherinei Mansfield, adolescenta de șaptesprezece ani conchide nemulțumită : „Simt că scriu oribil. Recitind ce am scris, sînt furioasă că nu mă pot exprima mai simplu. Se degajă o atmosferă de prețiozitate și prostie care nu consună cu adevăratul meu caracter. Sunt pagini întregi care seamănă cu *vechiul meu jurnal*“ [s.m]. Jeni Acterian își începe „noul jurnal“ cu anul 1933 și – semnificativ ! – odată cu experiența de lectură prilejuită de jurnalul mansfieldian. Își distruge

însemnările anterioare, la fel procedase cu jurnalul dintr-o anumită perioadă și autoarea admirată de ea; păstrează doar o notiță din decembrie 1932, căreia îi adaugă în 1934 precizarea: „E tot ce a rămas din primul meu caiet, pe care l-am ars într-un moment de luciditate“. Cît de mult înseamnă pentru Jeni autoarea neozeelandeză se vede și din următoarea întîmplare:

> „Barbu Brezianu. Un tip foarte inteligent și destul de simpatic. M-a întrebat dacă e adevărat că vreau să scriu un roman (...), adăugînd că ar trebui să scriu cu orice preț fără însă să-mi confecționez un stil aparte. A subliniat: «Ne trebuie și nouă o Katherine Mansfield!». Am rîs, bineînțeles, nu fără a fi măgulită. Am încredere în viitorul meu“...[1]

Că „ar trebui“ să existe și în literatura română o Katherine Mansfield e o opinie care circulă prin anii ’30 la noi, mai cu seamă printre scriitorii/intelectualii „tinerei generații“, în rîndul cărora jurnalul autoarei a produs emulație.

1. Jeni Acterian, *Jurnalul unei fete greu de mulțumit (1932-1947)*, Ediție nouă revăzută, Editura Humanitas, București, 2007, p. 24

III
Tablouri de familie

III.1. „Feminism” și „patriarhalism” în familia *Vieții românești*

III.1.1. G. Ibrăileanu. Luciditatea unui nostalgic al patriarhatului : feminismul ca necesitate a vremurilor moderne

O pledoarie explicită în favoarea emancipării femeii nu se regăsește în programul cu care *Viața românească* pornea la drum în 1906. Lucrul acesta pare curios dacă ne gîndim că avem de-a face cu o publicație cu simpatii socialiste – atît de transparente, de exemplu, în cuvîntul „Către cititori” din primul număr al revistei, în care G. Ibrăileanu atrage atenția asupra „prăpastiei” ce desparte „clasele de sus” și „poporul de jos”, afirmînd tranșant că idealul unei „culturi «naționale» de un caracter specific” va putea fi atins doar prin emanciparea culturală, politică și economică a „maselor mari populare, adevărat românești”. Deocamdată, nici unul dintre ideologii revistei, nici C. Stere, nici Ibrăileanu, nici, cu atît mai puțin, Paul Bujor sau Spiridon Popescu, nu consideră că, în contextul acestui proiect emancipator, o discuție despre precaritatea condiției sociale și culturale a femeii române ar fi necesară. Aspectul acesta este, pur și simplu, ignorat : nimeni nu afirmă și nimeni nu neagă la *Viața românească*, multă vreme de aici înainte, importanța problemei.

În epoca sa poporanistă (1906-1916), cercul ieșean nici nu stimulează, nici nu descurajează afirmarea unor personalități feminine. Pînă la descoperirea Hortensiei Papadat-Bengescu, singura siluetă feminină cu oarecare vizibilitate de la *Viața românească* este Izabela Sadoveanu, critic talentat și tenace, dar ea nu participă cu adevărat la politica redacțională și nu impune vreo schimbare de atitudine în sens, să zicem, „feminist”. De altfel, polemica pe care o poartă cu Ibrăileanu, în 1906, în paginile revistei, în privința literaturii și criticii „feminine”[1]

1. În nr. 5/1906 (p. 322-323) din *Viața românească* G. Ibrăileanu recenzează un volum de poezii al Elenei Farago într-o manieră care provoacă risposta Izabelei

nu are consecințe importante: tema acestei polemici nu va deveni și o temă pentru o dezbatere mai largă în cadrul publicației. (Într-o recenzie la volumul de *Versuri* al Elenei Farago, Ibrăileanu strecoară cu malițiozitate ipoteza unei „critici feminine", poate singura – notează el ironic – în măsură a înțelege producțiile literare feminine; ceea ce activează, din păcate pentru scurtă vreme, apetitul polemic al Izabelei Sadoveanu, care obiectează – cu un argument de bun simț –: „Critici deosebite în judecarea valorii operelor de artă, după cum ele se datoresc unei femei sau unui bărbat, unui turc sau unui chinez, desigur că nu poate admite judecata sigură a domnului G. Ibrăileanu. (...) Artiștii și literații de pe toată suprafața civilizată a globului nu pot avea decît *o estetică*, una și aceeași, în ce privește legile sale generale, iar critica estetică numai o măsură".) Cu spiritul ei ascuțit, Izabela Sadoveanu va fi înțeles că vechiul ei prieten de idei – și coleg la Școala Normală Superioară – își maschează „diplomatic" „adevăratele (...) sentimente pentru feminism" (cum îl acuză glumeț într-o scrisoare[1]), dar, în interesul cauzei comune („să dăm o țărănime mai pregătită pentru realizarea idealului socialist"), va fi trecut peste nemulțumirile ei pentru că, zice ea, socialista entuziastă: „Polemicile trebuiesc evitate, ele risipesc în zadar o mulțime de energie și creează o atmosferă de enervare care împiedică vederea limpede a situației, creează animozități zadarnice între oameni de valoare ce ar putea merge alături"[2].

G. Ibrăileanu consideră – la data polemicii sale cu Izabela Sadoveanu – că în literatură, ca și în viața socială, rolurile feminine și masculine s-ar subordona unor determinări naturale, imuabile; și că o scriitoare nu se poate manifesta altfel decît în acord cu structura sa feminină: pasivă, fragilă, delicată, non-agresivă – contrariul „ar jigni simțul estetic". De pildă, poezia de dragoste scrisă de o femeie trebuie să fie o expresie a „pudorii", afirmă criticul, apelînd la un argument biologist:

> „Voi atrage atenția asupra unui fapt banal și anume că sentimentul de dragoste e condiționat de rolul celor două sexe în conservarea speciei și că numai bărbatul are atitudinea agresivă. (...) Bărbatul, într-o poezie de dragoste, poate *cerși* iubirea... Dar ia închipuiți-vă poezia de dragoste a unei femei, în care autoarea ar *cerși* iubirea unu bărbat! (...) Închipuiți-vă că o poetesă ar cînta «barba ebenină» a iubitului ei, ori talia lui viguroasă!

Sadoveanu, într-un articol intitulat „Probleme literare" și găzduit tot de *Viața românească* (nr. 7/1906). Ibrăileanu îi răspunde în numărul următor al revistei (vezi „Arta și critica feminină").

1. E vorba de o scrisoare trimisă la începutul anului 1907. Vezi: *Scrisori către Ibrăileanu*, Vol. II, Ed. îngrijită de M. Bordeianu, Viorica Botez, Gr. Botez, I. Lăzărescu și Al. Teodorescu, Prefață de N. I. Popa, Ed. Minerva, București, 1971, p. 324.
2. *Scrisori către Ibrăileanu*, Vol. II, ed. cit., p. 319

> Se poate ceva mai urît! (...) De ce această deosebire? Pentru că o ființă agresivă are mai puțină pudoare"[1].

Mai mult chiar: nu doar poezia și proza femeilor sînt indisociabile de un anume „specific", imprimat de non-agresivitate și de „pudoare", ci și critica feminină care, susține același Ibrăileanu, „trebuie să aibă alt ton" decît critica „masculină":

> „Domnul Gherea, în articolul despre Eminescu, citînd versul poetului: «Mă iubești tu, spune drept!», face următorul comentar: «Nu doar că nu știa, dar e așa de bine ca după o mie de ori să mai auzi o dată un *da*...». Această frază, ieșită din pana unei femei-critic, n-ar face impresie de nedelicatețǎ, de lipsă de pudoare?
> ... Și mă simt cuprins de o mare îndoială și curiozitate. Aș vrea să văd critica – analiza și comentarea – unui volum de poezii de dragoste făcută de o femeie!"[2]

Redusă, probabil, la tăcere de acest (fals) argument al pudorii, Izabela Sadoveanu nu ripostează, lăsîndu-i lui Ibrăileanu ultimul cuvînt: nu vrea să dea impresia de „agresivitate", trăsătură atît de puțin „feminină"... În orice caz, sugestia decriptabilă în pasajul de mai sus e aceea a imposibilității de principiu a unei critici literare practicate de o femeie.

Un deceniu și ceva mai tîrziu, în 1919, G. Ibrăileanu revine asupra chestiunii într-un amplu articol din *Însemnări literare*, „Literatura și femeia"[3], unde își revizuiește opiniile – inițial reticente – în privința capacității femeii de a crea valori culturale. Schimbarea de accent, în discursul criticului, e radicală. Virajul spre un feminism susținut aproape cu aplomb este surprinzător: „Noi credem că egalizarea politică a femeii este cea mai mare revoluție socială și morală de la creștinism încoace". Cum se va fi produs, în conștiința conservatorului Ibrăileanu, o asemenea revelație? Răspunsul se lasă citit, printre rînduri, chiar în articolul de față: emanciparea femeii ține de mersul vremii și va fi impusă, mai devreme sau mai tîrziu, fie și într-un climat patriarhal ca acela al societății românești, „conform legii cunoscute că tot ceea ce se realizează în Europa pe tărîmul politic se introduce fatal și la noi". Constatarea se vrea entuziastă, dar trădează o oarecare nostalgie față de acel „mister feminin" ce ar începe să se risipească odată cu inevitabila emancipare:

---

1. G. Ibrăileanu, „Arta și critica feminină", în *Viața românească*, nr. 8/1906, pp. 267-269.
2. *Ibidem*.
3. Articolul (publicat în serial, în patru numere de revistă) a fost reluat în: G. Ibrăileanu, *Opere*, vol. II, Ed. critică de Rodica Rotaru și Al. Piru, Prefață de Al. Piru, Ed. Minerva, București, 1975, pp. 338-342.

> „Probabil, poezia misterului, a galanteriei, poezia care rezultă din totala deosebire de viață și de preocupare a celor două sexe de azi se va împuțina. În sentimentul dintre bărbați și femei se va amesteca tot mai multă pozitivitate și «seriozitate».
> Va fi un cîștig, va fi o pierdere?"

Aparentul entuziasm al criticului este, de fapt, doar o acceptare lucidă, resemnată. Într-o altă ordine de idei, de luciditate dă dovadă Ibrăileanu și atunci cînd sugerează că revendicările feministe își vor găsi rezolvarea într-un viitor ipotetic, nu chiar imediat, în prezentul altminteri plin de promisiuni de după război. De la un punct încolo, articolul devine o însumare de predicții (cu referire chiar la... „anul 2000"!) și de interogații asupra unei literaturi a viitorului influențate, probabil, de acțiunea feministă: „Cum va apărea femeia cetățeană în literatura viitoare a bărbaților?"; „Emanciparea femeii va avea vreun efect asupra literaturii feminine? Și ce efect ar putea să aibă?" Criticul riscă și predicția – neconfirmată ulterior... – potrivit căreia „Vom avea o literatură de revendicări feministe, cum am avut una de revendicări țărănești și de revendicări naționale". Cîteva dintre aceste întrebări și „previziuni" sînt și astăzi provocatoare, ceea ce arată, poate, gradul de inerție al unei societăți mai patriarhaliste chiar decît și-a imaginat-o, acum un veac, Ibrăileanu. În articolul citat, acesta schițează și planul unui posibil volum despre „rolul femeii în literatura română" (ca factor de emulație, ca „muză", ca personaj în cărțile bărbaților), volum în care „capitolul cel mai însemnat ar fi, firește, acela consacrat femeilor scriitoare" – de la Hermiona Asachi la Alice Călugăru și Hortensia Papadat-Bengescu. Și criticul adaugă: „cum trăim în vremuri feministe, acest studiu ar trebui scris de o femeie". Provocare căreia nu i se va răspunde nici în deceniile imediat următoare, nici după Al Doilea Război, nici măcar după 1989, în anii de decompresie postcomunistă și de „emancipare" postmodernă...

Cînd, în 1920, *Viața românească* își reia apariția, după o întrerupere de patru ani, proiectul poporanist, deja depășit (întrucît își va afla curînd ecoul în reformele de după război și Marea Unire), face loc unor noi obiective culturale și estetice, între care și emanciparea femeii. Trebuie precizat: tema aceasta rămîne în continuare marginală în paginile revistei, dar, oricum, este enunțată mai clar și mai consecvent decît înainte. Gruparea ieșeană se deschide contribuților feminine, numărul autoarelor publicate la *Viața românească* sporește – chiar dacă nu într-o proporție considerabilă. În etapa anterioară puteau fi întîlnite aici, alături de Izabela Sadoveanu, Otilia Cazimir (din 1912) sau Hortensia Papadat-Bengescu (abia din 1913), semnăturile unor autoare ca Alice Călugăru, Elena Farago, Constanța Marino-Moscu, Ana Conta-Kernbach ori Matilda Cugler-Poni (ulimele două provenite din cercul *Convorbirilor literare*). După 1920 poeta favorită a *Vieții românești* este Otilia Cazimir; dar în afară de ea

publică în aceast revistă și o serie de alte poete (toate minore): Olga Vrabie, Sabina Paulian Georgescu, Alice Soare, Caterina Onea. În proză, principala nouă achiziție feminină este Lucia Mantu ; i se alătură, deși sporadic, Igena Floru, Zoe Verbiceanu – autoarea unui grațios roman despre copilărie, *Casa cu minuni*, publicat în foileton în 1931 –, Coca Farago și, tîrziu, după dispariția lui G. Ibrăileanu (survenită în 1936), Sandra Cotovu, Margareta Barcian sau mai cunoscutele (azi) Ioana Postelnicu și Cella Serghi. O importantă prezență feminină la *Viața românească* este Henriette Yvonne Stahl, care debutează, chiar în această revistă, cu romanul *Voica*, bucurîndu-se de aprecierile superlative ale lui G. Ibrăileanu ; ulterior mai publică aici nuvela *Mătușa Matilda*, o piesă de teatru, *Plumb*, și un eseu intitulat *Hermetism*. Destul de numeroase sînt, mai cu seamă din 1930 (cînd revista se mută la București), numele eseistelor sau ale autoarelor de cronici, comentarii literare și chiar de studii academice: pe lîngă Izabela Sadoveanu – care e, totuși, mai puțin activă la *Viața românească* decît înainte de război, preferînd să scrie consecvent în altă parte (mai precis, în *Adevărul* și în *Adevărul literar și artistic*) – se remarcă autoare ca slavistele Elena Eftimiu și Eufrosina Dvoicenco ori ca Vera Pamfil, Cora Irineu, Profira Sadoveanu, Teodora Voinescu (critic de artă).

Articolele despre condiția femeii, și în particular despre condiția femeii scriitoare, apar, după 1920, în *Viața românească*, nu doar sub semnătura feminină a unei Izabela Sadoveanu sau a unei Ana Conta-Kernbach, ca pînă acum, ci și sub semnătura unui G. Ibrăileanu (uneori cu pseudonimul C. Vraja sau P. Nicanor) ori a unui Mihai Ralea. Deși rubrici precum „Cronica feministă" și „Însemnări feminine" nu figurează în sumarul fiecărui număr din revistă, e evidentă o direcție pro-feministă, fie și discret schițată. Semnificativ, în primul număr din noua serie a revistei, Ibrăileanu reia, în sinteză, cîteva dintre ideile pro-egalitariste formulate în articolul din *Însemnări literare* – din care am citat deja –, insistînd și de astă dată asupra faptului că în România emanciparea femeii va fi impusă „în chip fatal și mecanic" prin presiunea Occidentului, așa cum au fost impuse „toate reformele noastre progresiste de o sută de ani încoace". Va mai scrie și cu alte prilejuri pe această temă – cu declarată simpatie pentru personalitățile feminine care încep să se manifeste, timid, și în spațiul românesc, dar întotdeauna pe un ton moderat, cu fireștile precauții și reticențe ale unui domn de modă veche.

III.1.2. Proza feminină la *Viața românească*. Subiectivitatea (auto)cenzurată

Exceptîndu-le pe Hortensia Papadat-Bengescu și pe Henriette Yvonne Stahl, un aer de familie le apropie pe toate celelalte prozatoare afirmate la *Viața românească*, ale căror cărți se impregnează cu aceeași

atmosferă de patriarhalism moldovenesc și ilustrează, în miniaturi sau broderii prozastice delicate, același univers al cuminţeniei, al modestiei, al umilității feminine, de unde orice fantasmă primejdioasă pentru tihna casei cu mușcate în ferestre e obligatoriu izgonită. În literatura Luciei Mantu, a Constanței Marino-Moscu ori a Otiliei Cazimir, femeia nu e în primul rînd femeie, ci mamă, bunică, soţie ori fiică ascultătoare, și nu se definește ca individualitate, ci își asumă mediocritatea obligatorie a unei existențe dedicate aproape exclusiv slujirii familiei. Ca atare, nici erosul și nici afirmarea de sine nu sînt aici teme esențiale. Personajele feminine ale acestor autoare se încadrează fie în tiparul Marianei Vidrașcu, fie în acela al mamelor și al bunicelor duioase din tablourile idilice ale unui Ionel Teodoreanu. Viața lor se scurge fără conflicte mari sau, în orice caz, conflictele își găsesc rezolvarea prin apelul la argumentul tradiției. Iar revolta împotriva unei ordini patriarhale e sublimată într-o domoală melancolie.

Prozatoarele *Vieții românești* duc ele însele o existență fără evenimente spectaculoase, mișcîndu-se în limitele pe care le impune datoria față de familie sau educația de mic-burgheze din provincia moldavă. Și în viață și în scris sînt niște moraliste cu totul lipsite de ipocrizie; trăiesc sub scutul perfectei onorabilități sociale și scriu o proză „onestă”, fără anvergură, dar animată de idealul unei clasice perfecțiuni formale – în acord cu un idealul etic ce nu se transformă, din fericire, în tezism eticist. Chiar atunci cînd nu sînt demne matroane și mame – precum Constanța Marino-Moscu sau Ștefana Velisar –, aceste scriitoare au în atitudine ceva precumpănitor matern. Nu întîmplător aleg să studieze pedagogia, nu întîmplător povestirile lor abundă în personaje-copii, nu întîmplător unele dintre ele scriu chiar literatură pentru copii. Afectiv, proza lor se definește prin compasiunea pentru cei slabi, nedreptățiți sau ocoliți de noroc; estetic – prin obiectivismul perspectivei narative, printr-o obstinată detașare de sine convertită în disponibilitate contemplativă. Este o proză a exteriorității, a micilor secvențe de viață socială privite miop, de foarte aproape, în absența unei perspective mai largi a socialului, dar avînd avantajul de a surprinde cu maximă acuitate anumite detalii. E vorba, cu alte cuvinte, de o proză a amănuntului de viață, excelînd prin observația percutantă și prin concizie – proză subsumabilă unei viziuni „minimaliste”, am zice azi. Autoarele de la *Viața românească* abordează cu succes specia schiței sau povestirea de mai mică întindere, originalitatea lor se vădește în „miniaturi” și „instantanee”, specia romanescă fiind pentru ele o încercare căreia îi fac față cu greu. Romanele lor par mai degrabă nuvele extinse, precum *Cucoana Olimpia* de Lucia Mantu, sau sînt construite din fragmente, din „instantanee”, din secvențe cu prea mare autonomie, ca *A murit Luchi* de Otilia Cazimir. Aceasta din urmă consideră, de altfel, că femeile nu sînt, prin natura lor, capabile să scrie *Mahabharata*... Argumentul i-l oferă – într-un articol despre „literatura feminină” – două „romane

scurte" : cel deja amintit al Luciei Mantu și romanul *Voica* al Henriettei Yvonne Stahl. Ambele autoare

> „și-au mărginit cu prudență inspirația în cadrul competențelor feminine. Nu doar că talentul nu le-ar fi îngăduit incursiuni fericite și-n alte domenii. Dar tactul lor singur le-a interzis orice aventură. Dacă ar fi încercat să descrie, de pildă, scene din război ori de cazarmă, literatura lor ar fi fost, inevitabil, artificială. Pe cînd așa, în viața de toate zilele, între femei și copii, autoarele se simt ca la ele acasă și ne comunică și nouă aceeași impresie de naturalețe"[1].

(Cam în aceeași perioadă – mai precis : cinci ani mai tîrziu ! – Virginia Woolf opina în *O cameră separată* că „romanele scrise de femei ar trebui să fie mai scurte și mai concentrate decît cele scrise de bărbați"...)

Atrage atenția, în cazul prozatoarelor de la *Viața românească*, și o cvasi-ascetică punere între paranteze a propriei subiectivități : aceste autoare ezită să se proiecteze pe ele însele în literatura pe care o scriu ; își culeg materialul narativ din viața de zi cu zi, dar povestesc cu precădere despre experiențele altora, rareori despre ale lor – din discreție, din pudoare, fără îndoială, dar și în virtutea unor inhibiții ori pentru că înțeleg literatura în primul rînd ca datorie de a mărturisi despre alții și abia în al doilea rînd ca necesitate a exprimării de sine. Autoscopia, voința de emancipare, ambiția autoafirmării nu sînt mize pentru sobrele scriitoare din familia *Vieții românești*, nici măcar pentru acelea care, ca Otilia Cazimir ori ca Profira Sadoveanu, au anumite simpatii feministe. Subversivitatea „feministă" a prozei lor este extrem de scăzută.

De altfel, nici climatul patriarhal de la *Viața românească* nu încurajează elanurile emancipatoare. În cercul ieșean prezențele feminine sînt discrete și timorate. Atașamentul față de valorile și ierarhiile grupului trebuie să fie total. Cînd – rareori – îndrăznesc să schițeze un gest de protest sau de insubordonare, doamnele sînt prompt reduse la tăcere. Ilustrativ în acest sens este „cazul" Constanței MARINO-MOSCU (1875-1940), al cărei debut în literatură e precedat de o nedreptate rămasă pînă tîrziu nesemnalată. În noiembrie 1906 – primul an de apariție al revistei *Viața românească* – cu desăvîrșire necunoscuta, pe atunci, Constanța Moscu își ia inima în dinți pentru a-i trimite lui G. Ibrăileanu (cu care nu făcuse cunoștință, dar cu a cărui soție, Elena, fusese colegă de școală) o scrisoare, solicitîndu-i sprijinul „într-o chestiune foarte delicată"[2]. Îi cere să nu mai publice în revistă romanul lui Mihail Sadoveanu, *Mariana Vidrașcu*, din care deja apăruse în numărul din octombrie un prim episod. Motivul?

---

1. Otilia Cazimir, „Concursul *Dimineții* și literatura feminină", în *Dimineața*, an. XXI, nr. 6466, luni, 10 noiembrie 1924, p. 3
2. *Scrisori către Ibrăileanu*, vol. II, ed. cit., p. 189.

Autoarea epistolei nu doar că se recunoscuse în eroina lui Sadoveanu, dar constatase cu stupoare că textul din *Viața românească* nu era decît o traducere inabilă din limba franceză a unui caiet de amintiri pe care ea însăși i-l încredințase spre lectură – cumva *à contre coeur* – tînărului prozator. Întîmplarea are un bun potențial romanesc. Mihail Sadoveanu, Constanța Marino-Moscu, Izabela Sadoveanu și G. Ibrăileanu sînt protagoniștii unei povești (deloc fanteziste) ce are ca intrigă un plagiat. Primul dintre aceștia este, în 1906, un tînăr de douăzeci și cinci de ani, foarte talentat și foarte ambițios : în mai puțin de trei ani publică zece volume și, obsedat de ideea de a transforma absolut orice în literatură, i se întîmplă uneori să uite, ca în cazul de față, că materialul folosit nu-i aparține cu adevărat. În ceea ce o privește pe eroina acestei istorii, ea este o doamnă cvasi-anonimă, soție a avocatului Gh. Moscu, încă tînără și resemnată cu rolul ei modest de mamă devotată. În adolescență a studiat pianul, iar apropiații ei știu că și-a sacrificat o posibilă carieră muzicală ; mai știu, în plus, că are un remarcabil talent epistolar – o dovedește bogata corespondență purtată cu G. Ibrăileanu, cu G. Topîrceanu și Otilia Cazimir sau cu Hortensia Papadat-Bengescu. În secret, ține jurnal, își notează într-un caiet intitulat *A travers la vie* amintiri dintr-o copilărie nu tocmai fericită – copilăria unei fetițe născute dintr-o relație „vinovată" și de aceea frustrată de afecțiunea maternă. În vremea studiilor de la pensionatul Dodun des Perrieres din Iași se împrietenește cu Izabela Sadoveanu, pe atunci Izabela Andrei, prietena cu doar cinci ani mai vîrstnică fiindu-i profesoară. Amiciția se prelungește mulți ani după episodul ieșean, dar e pusă în pericol de evenimentele din 1906. La București, unde cele două prietene se aflau la un moment dat, Constanța Moscu îi vorbește Izabelei Sadoveanu despre existența caietului său de amintiri, manuscris pe care nu s-ar fi gîndit să-l facă public. Îi citise soțului ei cîteva pasaje, stîrnind compasiunea amuzată a prozaicului avocat. Vreme îndelungată autoarea va rămîne cu impresia că viața/subiectivitatea ei nu ar putea interesa pe nimeni. Îi scrie, în 1912, lui Ibrăileanu :

> „Îmi trăiesc viața, vine oare cineva să mă întrebe cum îmi trăiesc zilele și cum îmi trec lunile și cum fug anii ? Nu. Atunci de ce, la tipar, i-ar interesa ? – numai pentru că-i tipărit doar. Noi înșine sîntem cărți, dar cine știe, cine poate, cine înțălege și cine vrea să ne citească ? !"[1]

Pentru tînărul autor al romanului *Floare ofilită*, viața Constanței Marino-Moscu a putut părea o istorie demnă de interes, dar o istorie scrisă chiar de el... În ziua cînd, după îndelungi insistențe, Constanța Moscu își vizitează prietena pentru a-i citi din confesiunile ei în limba franceză, în casa acesteia îl găsește și pe Sadoveanu, pe care îl

1. *Scrisori către Ibrăileanu*, Vol. II, ed. cit., p. 207

cunoștea de altfel din copilărie, de la Pașcani. Paginile de mare autenticitate din *A travers la vie* îi deșteaptă prozatorului un atît de viu interes, încît acesta, de conivență cu Izabela Sadoveanu, sustrage caietul de însemnări și ulterior refuză să-l înapoieze. Inițial, Sadoveanu se mulțumește să traducă în limba română manuscrisul „furat", pretinzînd că amintirile Constanței Moscu i-ar fi furnizat doar materialul brut. Cu greu se lasă convins să modifice anumite detalii și, în primul rînd, numele personajelor – oameni cu existență reală, de la conu Panait, tatăl vitreg al autoarei, pînă la „colecția" ei de guvernante. Traducînd și pe alocuri adaptînd, Sadoveanu schimbă totuși ceva din textul autoarei plagiate : vorbirea unora dintre personaje, „moldovenizată", capătă unele nuanțe grosiere ; în mod inadecvat, cîteva doamne burgheze ajung să semene, prin atitudine și prin limbaj, cu niște vulgare precupețe. În rest, istorisirea curge exact ca în manuscrisul pe care prozatorul și l-a însușit abuziv. Pasaje întregi sînt reluate fidel, altele sînt scurtate sau ușor extinse ori modificate prin parafrazare. O demonstrează lectura în paralel a textului din *A travers la vie* și a romanului *Mariana Vidrașcu*. De pildă, acolo unde Constanța Marino-Moscu scrie :

> *„Je me rappelle la petite maisonnette et le joli jardinet, les deux petites cellules avec leur ameublement – simple et propret – les bons lits où je dormais avec, à ma tête,* Mama Țica *et à mes pieds,* Mama Eți, *maman--confiture tant elle était bonne et douce. Les belles images* din odaia mare *faisaient mes délices. Je ne m'imaginais jamais qu'il y eût [...]* la camara *où il y avait une grande caisse remplie de vieux bouquins, aux pages jaunies que je me faisais un plaisir de feuilletter ; j'aspirais à pleins poumons la poussière qui les couvrait et cette bonne odeur particulière aux vieux livres – que j'aime encore. Je me rappelle que le soir, après avoir récité d'un bout à l'autre* Miluiește-mă Dumnezeule, *je me couchais près de mes aïeules qui au lieu de me conter l'histoire «du petit chaperon rouge» me parlaient, à tour de rôle, tant et si bien de la vie des saints et de la sainte Vierge surtout que, dans ma vive imagination, je les aurais cru elles-mêmes des Saintes si elles ne m'avaient dit avoir tant péché, étant très sûres qu'elles étaient destinées à l'enfer !"*[1]

Sadoveanu traduce :

> „(...) rămăsei între bătrînele mele, în chiliile așa de curate, mobilate așa de simplu, pline totdeauna de miros de flori și de raze de soare strecurate printre perdelele lăsate, în grădinița plină de flori felurite, între ochi blajini, în cîntecele melodioase ale clopotelor mănăstirii. (...) În cămară

1. Pagini din *A travers la vie* au fost publicate într-o *Addenda* la *Mariana Vidrașcu*, în volumul *Opere 5* (Mihail Sadoveanu), Ediție critică de Cornel Simionescu, Note și comentarii de Cornel Simionescu și Fănuș Băileșteanu, Ed. Minerva, București, 1988. Fragmentul citat poate fi găsit la pagina 353 (și urm.) din ediția citată.

era o ladă mare înflorită, plină de cărți vechi. Mă strecuram acolo, ridicam capacul și începeam să răsfoiesc filele îngălbenite între scoarțe tari. Înghițeam pulberea care acoperea chipurile sfinților și mult îmi plăcea mai ales mirosul, mirosul acela deosebit al cărților vechi, uitate în sipetele lor ca-n sicriuri. – Dormeam într-un pat larg, aproape de o ferestruică prin care se zăreau, dimineața, așa de limpede, depărtările învăluite ca-n aburi. Mama Țica sta la capul meu, mama Eți la picioare, și sara, cu ochii la icoane și la candela cu luminiță fină, după ce rosteam încet *Miluieș-te-mă, Dumnezeule !*, mă culcam cu fața-n sus, cu plapoma pînă la bărbie, și, cu ochii mari, cu ochii duși, ascultam glasurile domoale care-mi povesteau despre viețile sfinților și despre minunile Maicei Domnului. Ascultam, și de multe ori îmi închipuiam că și mamele mele așa de cernite și așa de bune sînt niște sfinte trimise de Maica Domnului la mine. Dar ele nu erau sfinte, ele singure spuneau că-s niște biete păcătoase care se vor duce în focul nestîns”[1].

În ciuda rugăminților insistente ale Constanței Marino-Moscu de a nu publica romanul plagiat – măcar din motiv de pudoare –, de a face din *Mariana Vidrașcu*, așa cum plastic scrie autoarea lezată, „reazăm pentru casă de păianjeni”[2], Sadoveanu îi trimite lui G. Ibrăileanu, la *Viața românească*, adaptarea istoriei din *A travers la vie*, prezentînd-o, firește, ca pe o creație originală. Constanța Moscu îl acuză de „găteală cu pene străine”. Ar fi dispusă să-l ierte dacă prozatorul i-ar permite chiar ei să scrie continuarea la episodul trimis revistei ieșene : „Cine știe… poate în alt chip, pieptănînd adaosurile Dtale și scoțînd o parte din *adevăr* ai fi putut publica o nuvelă, *nu un roman*. (…) Eu mă angajez să-ți termin foarte frumos romanul *Dtale* în trei numere”[3] – fiind îngrijorată de publicitatea ce s-ar putea crea în jurul biografiei sale dacă romanul lui Sadoveanu ar apărea integral, dar și indignată de puțina considerație de care se bucura în ochii celor doi prieteni din lumea literară. Pentru că Izabela Sadoveanu refuză să o sprijine, autoarea apelează, cum am văzut, la arbitrajul lui G. Ibrăileanu. Rezultatul : continuarea *Marianei Vidrașcu* nu va mai apărea niciodată în paginile revistei *Viața românească*. Sadoveanu însuși va renunța să mai publice, într-o formă sau alta – rescris sau nu, în foileton sau în volum – acest text controversat.

Peste „cazul” *Mariana Vidrașcu* se va așterne praful pentru mai mult de o jumătate de veac. Abia în 1960, într-un număr omagial dedicat lui Mihail Sadoveanu, *Luceafărul* publică niște fragmente inedite din acest roman cvasi-necunoscut[4]. Dosarul e redeschis în 1970 – deci după moartea scriitorului –, cînd în revista *Manuscriptum*,

---

1. Mihail Sadoveanu, *Mariana Vidrașcu*, în *Opere 5*, ed. cit., p. 96.
2. Constanța Marino-Moscu, într-un text memorialistic dintr-un caiet inedit, pus la dispoziția lui Cornel Simionescu și a lui Fănuș Băileșteanu de profesoara Elisabeta Popescu – Vezi : Sadoveanu, *Opere 5*, ed. cit., p. 331.
3. A se vedea nota anterioară (pagina 340 din volumul citat).
4. *Luceafărul*, an. III, nr. 22, 15 noiembrie 1960, p. 7.

sub titlul „Un roman uitat. *Mariana Vidrașcu*", se tipărește cea mai mare parte a scrierii cu pricina, împreună cu un preambul istorico--literar lămuritor semnat de Perpessicus și de Corin Grosu[1]. Nedispunînd deocamdată de toate piesele „dosarului" – de scrisorile Constanței Marino-Moscu adresate lui G. Ibrăileanu (și publicate la puțină vreme în volumul al doilea din *Scrisori către Ibrăileanu*) și, mai ales, de manuscrisul plagiat (*A travers la vie*) – cei doi editori lasă a se înțelege că suspiciunile ce au planat asupra romanului *Mariana Vidrașcu* ar fi neîntemeiate. Proba concludentă că, totuși, în cazul de față nu este vorba de o creație originală o fac, cu mult tact, cu argumente expuse acribios, Cornel Simionescu și Fănuș Băileșteanu într-o amplă *Addenda* la volumul V din seria operei lui Mihail Sadoveanu (editată la Minerva de Cornel Simionescu) – reproducînd, între altele, *in extenso* pagini din *A travers la vie* și dintr-un alt caiet de memorii în care scriitoarea a relatat întîmplările din 1906. Verdictul de „plagiat" nu e formulat tranșant nici cu această ocazie, deși toate probele furnizate ar fi condus spre o asemenea concluzie. Gest justificabil printr-o atitudine pioasă față de un scriitor de importanța lui Sadoveanu.

Peripețiile declanșate de manuscrisul furat și recuperat cu greu au, pentru Constanța Marino-Moscu, și o latură pozitivă, pentru că deșteaptă orgoliul auctorial al unei scriitoare care se ignoră și care, la invitația lui Ibrăileanu, va începe să trimită la *Viața românească* nuvele sau fragmente de roman. Criticului ieșean îi mărturisește în 1908, încredințîndu-i spre publicare nuvela *Natalița* (debutul său absolut), că și-a distrus, în timp, mai multe încercări literare pe care le-a considerat neconvingătoare : „Am scris mult (...) ca să hrănesc casa și sobele"[2]. În corespondența cu Ibrăileanu autoarea vorbește adesea despre concepția ei asupra prozei și despre exigențele pe care și le autoimpune, descriindu-se ca adeptă a notației autentice, neliteraturizate, în măsură să dea seama despre „adevărul" sufletului uman. În tot ceea ce scrie, chiar și în anumite bucăți prozastice cu substrat autobiografic, Constanța Marino-Moscu face un apreciabil efort de obiectivare :

> „Descriind copilăria mea, descriu și pe cei ce mă înconjurau. Fac portrete fizice (...) fără ca descrierea aceea simplă să se îngreuneze ori să se vadă, ca o ață albă, intenția autorului. (...) M-am gîndit să lucrez în chip subiectiv și, după un număr de pagini, să prefac istorisirea obiectivînd tot"[3].

Scriitoarea disprețuiește excesele estetizante, efectele „poetice", miza ei pare a fi un realism dur, neconcesiv, cărțile sale sînt implicit pledoarii împotriva iluziei. *A propos* de nuvela *Ada Lazu*, care pune în

1. *Manuscriptum*, nr. 1/1970, pp. 17-61 ; cu continuarea în nr. 1 (2)/1971 și în nr. 2 (3)/1971, pp. 78-109.
2. *Scrisori către Ibrăileanu*, Vol. II, ed. cit., p. 193.
3. *Ibidem*, p. 224.

scenă drama unei femei nevrozate de o căsnicie anostă, prozatoarea explică de ce adoptarea unui anumit protocol narativ i s-a părut convențională:

> „Ar fi fost mai *poetic*, desigur, mai artistic să fi pus pe coana Catinca la gura sobii, într-un jilț, făcînd fileuri și istorisind, ca ceva de demult, povestea Adei. Sadoveanu ar fi început cu începutul; el e maestru în d-astea, eu? De unde am putut”[1].

Constanța Marino-Moscu este cunoscută în special ca nuvelistă, prea puțin ca romancieră, cele trei romane ale sale, publicate în foileton, *Tovărășie* (apărut în *Rampa* în 1912), *Din zilele și gîndurile mele* (în *Adevărul literar și artistic*, 1937-1938) și *Amintirile Caterinei State*, nefiind niciodată tipărite în volum. Autoarea și-a strîns nuvelele în patru opuri: *Ada Lazu* (1911), *Natalița* (1916), *Tulburea* (1923) și *Făclii în noapte* (1930), destul de unitare ca tematică și ca stil. Feluritele drame feminine – de la destinul Nataliței, fetița tuberculoasă căreia familia nu-i dă voie să se înscrie la liceu, pînă la acela al Adei Lazu, ale cărei idealuri sînt spulberate de un mariaj silit – nu constituie unicul obiect de interes al autoarei. Un întreg cortegiu de năpăstuiți se perindă prin proza Constanței Marino-Moscu: orfani, oameni mărunți, figuri dintr-o provincie pitorescă dar nu idilică. Un țigan cu o maimuță dresată umblă prin sate ca să cîștige un ban, fiind alungat de peste tot pentru că oamenii îl socotesc aducător de nenorocire (*Mirto*). O bătrînă boieroaică dintr-o familie veche dar scăpătată trăiește din amintirea fastului de altădată: și-a vîndut două moșii, însă și-a păstrat toate obiectele de artă (*Agripina Mârza*). Moș Vasile, cerșetorul orb, strînge bani pentru ridicarea bisericii din sat, primarul încasează banii și și-i însușește (*Pentru biserică*). Fiul unui negustor cumsecade se întoarce înstrăinat de la studii (*Rădăcini*). O servitoare își pizmuiește stăpîna pentru că băiatul acesteia s-a întors nevătămat din război, în vreme ce al ei a murit (*Un vierme*). La o mănăstire, maica Ana vorbește zilnic, în chilia ei, cu Dumnezeu și celelalte călugărițe o bănuiesc că e vizitată de un bărbat (*La pîndă*). Interesează aici fixarea, din cîteva tușe, a unor caractere, micul tablou de moravuri, observația percutantă – uneori ironică. Acțiunea mai multor nuvele ale Constanței Marino-Moscu se desfășoară în mediul mănăstiresc binecunoscut autoarei încă din copilărie; notația e și aici precisă, calm-deziluzionată, la limita mizantropiei.

O mențiune specială merită *Amintirile Caterinei State*, roman rezultat din prelucrarea (și, în parte, ficționalizarea) însemnărilor din *A travers la vie*, în replică la *Mariana Vidrașcu*. Plagiatul sadovenian a urmărit-o, cum se vede, multă vreme pe scriitoare, care se va fi simțit deposedată de un bun prețios. Bildungsroman feminin scris într-un

1. *Ibidem*, p. 205.

stil vioi, cu note de pitoresc al atmosferei și al caracterelor umane ipostaziate, istoria (cvasi-autobiografică a) Caterinei State este, poate, cea mai izbutită scriere a autoarei. Romanul e construit ca un triptic, pînă la un punct gorkian, ce înfățișează copilăria, adolescența și tinerețea eroinei – o copilărie populată de fantasmele născute în chilia mătușilor de la mănăstirea Văratic ; o adolescență consumată între, pe de o parte, lecțiile de pian și lecturile literare (Turgheniev, Tolstoi, Dostoievski, Dickens, George Eliot) și, pe de alta, calvarul cotidian provocat de o mamă denaturată ; în fine, o tinerețe trăită sub spectrul ratării. Caterina State, bastarda adoptată din milă de soțul mamei ei, studiază pianul cu un elev al lui Franz Liszt – maestrul Wrany, refugiat într-un mărunt tîrg moldovenesc – și vrea să se înscrie la Conservatorul din Viena ; deloc receptivi la un asemenea proiect fantasmagoric, părinții, mic-burghezi obtuzi, pun la cale o căsătorie „convenabilă". În sine, biografia eroinei nu are nimic excepțional : unei tinere i se cenzurează ferm năzuințele individualiste – iată un loc comun în literatura epocii ; cu toate acestea, *Amintirile Caterinei State* constituie o lectură agreabilă, deloc monotonă, pe alocuri chiar atractivă : impresia generală e de dinamism, secvențele narative concepute ca tot atîtea tablouri de moravuri succedîndu-se cu relativă rapiditate. Cititorul e condus prin medii variate, invitat în chilii mănăstirești, la sărbători ale evreilor, în interioare burgheze, într-o școală de fete sau chiar la niște manifestări electorale dintr-un oraș de provincie. Secvența sosirii rabinului la Vascani, variatele imagini ale tîrgului nămolos, cîteva instantanee de la pensionatul des Perriere din Iași și numeroase scene ale vieții de familie sînt aproape remarcabile. La fel și bogata galerie tipologică a guvernantelor, a profesoarelor de pension sau a pețitorilor grotești ca Zervos, armatorul grec din Galați. Tonul narațiunii oscilează între gravitate și o anume apetență umoristică. Elaborat de-a lungul mai multor ani, romanul e finalizat, probabil, prin 1920, cînd autoarea publică în *Viața românească* primele capitole, trezind entuziasmul lui Paul Zarifopol care, într-o scrisoare către G. Ibrăileanu, întreabă dacă nu cumva Constanța Marino-Moscu e pseudonimul unui bărbat :

> „Să poate o damă să fie așa cuminte și inteligentă povestitoare? Nu-mi vine a crede. Ca toți oprimații, femeile (ca și ovreii și emancipații sau parveniții de tot felul) cînd să apucă să iasă la iveală, să strîmbă în chipuri variate, dar deopotrivă deplorabile. Sistematic am evitat toată viața literatura și arta feminină. Fiindcă iarăși, ca toți oprimații, femeile sînt necontemplative și esențial neartiste. Mă surprinde tare scrisul *Amintirilor Caterinei State* și mă captivează"[1].

1. *Scrisori către Ibrăileanu*, Vol. I, Ediție îngrijită de M. Bordeianu, Gr. Botez, I. Lăzărescu, Dan Mănucă și Al. Teodorescu, Prefață de Al. Dima și N. I. Popa, E.P.L., București, 1966, p. 273.

Din păcate, redacția *Vieții românești* tergiversează publicarea diferitelor episoade ale romanului, care nu apar număr de număr, ci în mod capricios, la distanță de mai multe luni (și, la un moment dat, chiar de ani) între ele. Să fie vorba de o reticență determinată de teama de a nu reactiva conflictul din 1906 sau de a nu leza – dată fiind intenția implicit polemică a autoarei – orgoliul lui Sadoveanu ? !... După ce, nemulțumită de acest tratament, refuză să-și mai publice la *Viața românească* fragmentele de roman, scriitoarea trimite *Amintirile Caterinei State* la *Adevărul literar și artistic*, însă nici acolo textul nu îi apare cu regularitate. Risipite în numere de revistă răzlețe, din 1920 pînă prin 1933, capitolele *Amintirilor...* vor fi părut, pentru mulți, povestiri autonome, iar nu componentele unui roman unitar. Obosită, copleșită de numeroșii ani de tracasări familiale, suferind de o boală nervoasă, scriitoarea nu a mai avut forța să se zbată pentru adunarea *Amintirilor...* între coperți de carte. Retrasă în anii '30, în ultimul ei deceniu de existență, în liniștea mănăstirii Văratic, le scrie prietenilor – care o răsfață cu apelativul „madame Tolstoi" – lungi și meșteșugite scrisori :

> „Scrisori de cîte șase, opt și zece file de bloc, zgîriate pe amîndouă fețele cu slova ei înaltă, ascuțită și subțire.
> Cînd scria să publice, cînd se supraveghea, cînd revenea asupra cuvîntului iscat, proaspăt, în mintea ei fără astîmpăr – într-un cuvînt : cînd «făcea literatură», nu găsea întotdeauna formula cea mai fericită. Și ea știa lucrul acesta.
> – Cînd trec cu tăvălugul autocriticii peste ce scriu, turtesc tăt – zicea.
> Dar ce proaspete, ce vii și colorate, ce tinere erau scrisorile ei, peste care nu trecea niciodată «cu tăvălugul» !"[1]

își amintește Otilia Cazimir, care îi face bătrînei „madam Tolstoi" un foarte expresiv portret :

> „În chipul ușor mongol, în privirea de sfredel, în haina rusească închisă la gît și încrețită la mijloc – avea ceva din înfățișarea burzuluită dar blîndă a pustnicului de la Iasnaia-Poliana".

*

O autoare „îngăduită" la *Viața românească* este și Lucia MANTU (1888-1971), prezență constantă în paginile acestei reviste, unde își publică – începînd cu 1921 – cea mai mare parte a prozelor sale miniaturistice – la citirea cărora Sadoveanu, Ibrăileanu, Zarifopol, esteți redutabili, se entuziasmează spontan, spre nedumerirea mai modestului D.D. Pătrășcanu, care consideră că literatura acestei

1. Otilia Cazimir, „Madam Tolstoi", în *Scrieri în proză*, Vol. II, Ed. Junimea, Iași, 1972, p. 38.

autoare „nu merită decît nota 7 cel mult”[1]. Cînd prozele Luciei Mantu vor apărea în volum, Mihai Ralea va scrie despre ele ca despre niște „mici capodopere”[2].

De o extraordinară discreție, scriitoarea pătrunde în cercul ieșean sub masca pseudonimului, incitîndu-i pe mai mulți dintre apropiații revistei să se lanseze în speculații detectivistice – despre care M. Sevastos relatează cu umor în *Amintiri de la „Viața românească”*. Identitatea celei care expediază, pe adresa publicației ieșene, niște fragmente prozastice scrise cu meșteșug este ghicită de Mihail Sadoveanu, căruia, întîmplător, profesoara fiicelor sale îi povestise odată o scenă ce se regăsea întocmai într-un text semnat de această necunoscută Lucia Mantu. Bănuială confirmată ulterior, cînd misterioasa prozatoare indică o adresă unde urma să i se trimită onorariul pentru fragmentele publicate[3]. Ea este, într-adevăr, profesoara fiicelor lui Sadoveanu ; se numește Camelia Nădejde și predă științele naturii la Liceul de Fete „Oltea Doamna” din Iași. Mama ei este sora scriitoarei Sofia Nădejde și a pictorului Octav Băncilă, iar tatăl, frate cu binecunoscutul publicist socialist Ioan Nădejde. Venită deci dintr-o familie de oameni de stînga, Lucia Mantu se integrează firesc în atmosfera *Vieții românești*, unde e primită cu simpatie. Interesant este că, la ea, mai mult decît la alți apropiați ai cercului – mai mult decît la Otilia Cazimir, de exemplu –, orice tendință de militantism social se sublimează într-o proză de o perfectă artisticitate, cu note estetizante chiar.

Schițele Luciei Mantu – incluse în volumele *Miniaturi* (1923), *Umbre chinezești* (1930) și *Instantanee* (1945) – sînt delicate bijuterii epice : fiecare frază pare îndelung cizelată, iar imaginile, limpezi și rotund construite, sînt rezultatul unui prețios efort de esențializare. Scriitura e simplă, concisă, fără exces de podoabe stilistice, aluzivă și uneori ironică. Spiritul de observație țintește precis și face dintr-un amănunt oarecare un mic spectacol. Scrisul Luciei Mantu – notează inspirat Mihai Ralea – „seamănă cu costumul impecabil al acelor persoane care se îmbracă elegant în negru”[4]. Autoarea decupează „minimalist” secvențe de viață cotidiană, „profiluri mici” de copii desenate cu pensula unui Tonitza, gesturi și situații copiate parcă după cromolitografii, detalii izolate din tablouri reprezentînd naturi moarte sau imagini cu tentă fabulistică din „lumea celor care nu cuvîntă”. Secvențe „din viața hulubilor” sau scene ce descriu mișcările unei pisici

---

1. „Pătrășcanu îmi recomanda stăruitor să cetesc pe Tudor Pamfile și să certa în aceeaș vreme cu mine de la Lucia Mantu, zicea că nu merită decît nota 7 cel mult” – îi scrie Zarifopol lui Ibrăileanu prin 1921. Vezi : *Scrisori către Ibrăileanu*, Vol. I, ed. cit., p. 276.
2. Mihai D. Ralea, „Lucia Mantu”, în *Viața românească*, an. XX, nr. 2, febr. 1928, p. 254.
3. M. Sevastos, *Amintiri de la „Viața românească”*, E.P.L., București, 1966, pp. 379-381.
4. Mihai D. Ralea, art. cit., p. 257.

la pîndă sînt plasate pe același palier de importanță cu instantaneele ce au în centru siluete umane. Predomină staticul și vizualul și ceea ce pare a conta în primul rînd în aceste schițe e plăcerea de a contempla orice, fără discriminare. Privirea iscodește maniacal (și programatic) detalii anodine ale cadrului fotografiat, spații mai mult sau mai puțin largi tind să se contragă într-un simplu, infinitezimal punct de pe o hartă cu contururi nelămurite. Iată ce rămîne, de pildă, la sfîrșitul unei schițe, dintr-un întreg tablou în care o tînără institutoare decojește lacom niște portocale, sub privirile avide ale micilor sale eleve:

> „O muscă distrată, pe care o urmărești mai mult cu auzul decît cu ochii, după ce a ocolit prin fundul clasei, revine acum în zbor întins și fin ca o ață, se lasă lîngă mîna Domnișoarei, și începe să sugă fericită dintr-un strop minuscul, rămas pe colțul catedrei”[1] (*Portocalele*).

Nu lipsește de aici notația caracterologică, ascunsă meșteșugit în pliurile unei descripții aparent complet gratuite.

Unele bucăți prozastice – cu precădere în *Umbre chinezești* – se revendică de la *Momentele* și schițele caragialiene: sînt stop-cadre în decor citadin, adesea dialogate și incluzînd un *clin d'oeil* amuzat-complice în direcția cititorului. Conversații purtate în saloanele burgheze ale unui Iași patriarhal, în tramvai, în birouri CFR (!), pe stradă sau la cinematograf balansează între banalitatea pusă în scenă cu fină ironie și un insidios absurdism. În general, absurdul revelat de aceste schițe e benign, ca în *Geamul*, unde un dialog între doi băiețandri, întrerupt periodic de zgomotele tramvaiului, se învîrte în jurul unei „întîmplări” derizorii care, înregistrată fragmentar și scoasă din context, nu are nici o noimă:

> „– Ei, mă, ce-ați făcut? (...)
> – Ce-am făcut? Ia, am umblat și noi împrejurul casei. (...)
> Mai tace puțin, încrețește fruntea, apoi începe să istorisească cu glas scăzut.
> – Mă, cînd am ajuns eu acolo, geamul era închis. Zic: este încă vreme... și mă duc, mă...
> Istorisirea urmează încet de tot, așa că nu se mai aude nimic. (...)
> La o oprire a vagonului izbutesc să mai prind cîteva vorbe:
> – Bre, cînd m-am întors, peste jumătate de ceas, geamul era deschis!
> Celălalt aprobă, dînd din cap și mormăind. Tînărul se îndeasă mai aproape de tovarăș și urmează să-i șoptească aproape de ureche. Lopățelele buzelor se aplică și se depărtează ca jumătățile unui cioc de rață, cu o uniformitate mecanică și exasperantă. Aud, fără veste, neașteptat de tare:
> – ...și vin iar, bre... Ce crezi? Geamul era închis! (...)

1. Lucia Mantu, „Portocalele”, în volumul *Miniaturi*, Ed. Tineretului, București, 1969, p.30.

> În dreptul grădinii publice tînărul se ridică să plece, își așază cu grijă fularul de mătase și-i spune foarte lămurit celuilalt, care-l privește cu ochii mari, cu gura căscată:
> – Mă! Cînd m-am întors a patra oară... geamul era deschis!"[1]

Volumul *Umbre chinezești* se subintitulează, cu tîlc, *Romane în fragmente*. Inițial, scriitoarea se gîndise la un alt titlu, *Romane mici*, poate nu suficient de semnificativ, întrucît nu semnalează nici caracterul programatic fragmentarist al prozelor din această carte, nici sugestia autoreflexivă a echivalenței dintre Iluzie și Literatură. Miza Luciei Mantu este, în acest volum din 1930 – oricît de îndrăzneață ar putea părea afirmația – o reflecție (implicită) asupra unor mecanisme prozastice. Această intenție este subliniată la tot pasul. De exemplu, unui text, *Bieți oameni*, i se atașează acest lung subtitlu parodic: „sau: oameni așa cum sînt. Fragmente de corespondență și alte mici documente – piese autentice, din care intenția autorului se poate întrezări puțin abia la sfîrșit..."

În maniera lui Caragiale, autoarea asamblează telegrame, rapoarte oficiale, bilete, scrisori – unele anonime –, anunțuri, succinte articole de ziar, pasaje din jurnale intime, creează (textualist *avant la lettre*, ca și maestrul) o comedie a citatelor și a colajelor, montajul textual fiind împînzit de mărci autoreferențiale. *Asumarea* unei poetici „miniaturiste", „instantaneiste" și ironice (în termeni folosiți azi, a unei poetici minimaliste și/sau microrealiste) este cît se poate de transparentă. Scriitoarea apelează la strategia punerii în abis (ca în *Cromolitografii*) și, uneori, semnalează autoreferențial – mai apăsat sau mai discret – utilizarea unui anumit procedeu. Relevantă, în acest sens, e o proză-colaj intitulată *În jurul unui pseudonim*, unde fragmente din mai multe jurnale intime și cîteva note dintr-o revistă – bineînțeles, toate fictive – constituie dosarul unei sinucideri ciudate. Situația, la limita ambiguă dintre comedie și dramă, e provocată de intruziunea livrescului în existența banală a unui oraș de provincie. Cîteva „schițe microscopice" publicate cu pseudonimul Ersilia Canta în „revista literară și științifică *Vremea*" dintr-un tîrg oarecare deșteaptă curiozitatea „cititorilor localnici", care avansează tot soiul de ipoteze cu privire la identitatea autoarei; sînt bănuite, pe rînd, „cele mai variate capete feminine din localitate" – o publicistă, o funcționară, o domnișoară de măritat, o profesoară, o doamnă „intelectuală". Numai adevărata autoare e repede scoasă din discuție, ceea ce atrage disprețul logodnicului, care sperase că ea e Ersilia Canta; consecința: o dramă sentimentală și sinuciderea tinerei părăsite... Cu o admirabilă artă a condensării, a esențializării și a elipsei, Lucia Mantu ambiționează să extragă un maxim efect dintr-un minimum de notație. Cel

1. *Idem*, „Geamul", în volumul citat, p. 96 și urm.

puțin pe anumite porțiuni, proza scurtă a acestei autoare are valențele experimentului.

Mai tradiționalistă se vădește scriitoarea în încercarea sa de a scrie roman. *Cucoana Olimpia* (1924) este un micro-roman (de fapt, o nuvelă ceva mai extinsă) care, în descendență sadoveniană, pune în lumină condiția de victimă a femeii într-o pitorescă societate patriarhală. Istoria cucoanei Olimpia, o gospodină energică, suflet simplu și generos, conține în subtext o foarte discretă pledoarie în favoarea emancipării femeii. Olimpia, căreia i s-a inoculat din copilărie un exagerat sentiment al datoriei, e încredințată că sacrificiul ei de fiecare zi intră într-o logică a firescului. Orfană, crescută în casa unei mătuși care a transformat-o în slugă – deși s-a născut într-o familie de bună condiție –, își găsește „salvarea" într-o căsătorie timpurie. Cu Matei Dron, răzeș ajuns cu timpul arendaș chivernisit, Olimpia duce o viață tihnită, mulțumită să facă ceea ce știe mai bine, să muncească, din zori pînă-n seară, cot la cot cu servitorii casei. „Cuconu Matei (...) n-a asuprit-o" – nici măcar pentru că n-au putut avea copii, înfiind pînă la urmă niște nepoți orfani, pe care îi cresc ca pe niște mici boiernași. O singură nemulțumire încearcă Olimpia : „că bărbatul parcă nimica nu cunoștea și nimica nu vedea din munca ei fără preget", stîngaci în a aduce laude cozonacilor fastuoși sau odăilor întotdeauna bine rînduite. Viața femeii se scurge fără evenimente mari, în spațiul strîmt al gospodăriei, pînă în ziua cînd cuconu Matei se stinge, răpus de o supărare pe care nu a avut cui să i-o împărtășească : boierul pe moșia căruia a muncit ani de-a rîndul ca arendaș îl concediază, lăsîndu-l pe drumuri și cu datorii neachitate. După o viață întreagă de trudă, cucoana Olimpia își vinde ultimele bunuri din gospodăria pe care trebuie să o părăsească și se duce să-și trăiască ultimii ani în casa unei rude simandicoase. Nu se poate descurca singură pentru că „n-a știut niciodată nimic din cele ce s-au petrecut în afară de cămara și bucătăria dumneaei și în afară de lumea gobăilor și a cucoanelor din sat"[1]. Ea nu e o fire voluntară și independentă ca Voica din romanul Henriettei Yvonne Stahl. Finalul micului roman al Luciei Mantu arată, indirect, că paradisul căminului patriarhal – cu cafeaua, tutunul și tabinetul după-amiezelor liniștite, cu plăcintele moldovenești și ghicitul în cărți – nu este decît o iluzie, a cărei destrămare e descrisă într-o tonalitate melancolic-estetizantă.

Cucoana Olimpia pune în evidență, așa cum avertizează subtitlul, „tipuri, moravuri și scene din viața de provincie". Capitolele acestui microroman – legat nu atît prin intrigă, printr-un conflict bine articulat, cît prin atmosferă[2] – sînt tot atîtea instantanee de viață rurală,

---

1. Lucia Mantu, *Cucoana Olimpia. Tipuri, moravuri și scene din viața de provincie*, Ed. Adeverul, București, 1924, p. 129.
2. E. Lovinescu îi contestă acestui roman – „lamentabilă producție sămănătoristă" – nu doar capacitatea de invenție epică, dar și – ceea ce este, de astă

filtrate de viziunea artistă a autoarei, care descrie cu voluptate, cu un accentuat simț al gratuității, tot soiul de amănunte – de decor ori de caracter –, de la cămara ticsită de gavanoase cu dulceață sau de „clondire pîntecoase cu vișinată” pînă la ritualul vizitelor de duminică, de la micile viclenii ale servitorilor casei pînă la tabieturile cuconului Matei și la reveriile romanțioase ale Margaretei, fata de pension. Descripția e pitorescă și în același timp precisă, cu fine observații caracterologice. În jurul cucoanei Olimpia o întreagă suită de personaje capătă contur : tăcutul Matei Dron ; bovarica Margareta, care citește romane sentimentale și disprețuiește obiceiurile vieții de la țară ; ipocrita Zoe, nepoata de la oraș căsătorită cu un funcționar plin de morgă ; cucoana Caliopi, moașa corpolentă și jovială ; domnișoara Frosica, fata bătrînă care reușește cu greu să se mărite ; cucoana Agripina, nevasta notarului, „uscată și nervoasă” ; dăscălița modestă de care se rușinează fiicele ei „pieptănate cu cîrlionți” ; primarul Vasilică ; învățătorul cel tînăr, de curînd sosit în sat și „vînat” de domnișoarele nubile și alții încă. Variate tipuri umane sînt scoase în relief de secvențele dramatizate – vizita rudelor de la oraș, întîlnirea cucoanelor satului la biserică sau acasă la Olimpia, după-amiezele ploioase în care cuconu Matei îi cere Margaretei să-i citească „romanțuri” sînt scene impecabil construite. Excelentă povestitoare, stăpînind arta conciziei și meșteșugul de a scoate efecte de sporită expresivitate dintr-un material modest, Lucia Mantu reușește să deseneze convingător moravurile unei provincii patriarhale – cu tandră înțelegere, dar și cu un strop de ironie.

În cadrul unui controversat concurs organizat de ziarul *Dimineața*, un juriu format din G. Ibrăileanu, M. Sadoveanu, Jean Bart și Iosif Nădejde acordă pentru *Cucoana Olimpia* un premiu în valoare de 50 000 de lei, cartea Luciei Mantu fiind considerată cel mai bun roman inedit al anului 1924. Un premiu simbolic primește cu aceeși ocazie și tînăra Henriette Yvonne Stahl, căreia i se publică integral în *Viața românească* romanul *Voica*, operă de debut, dedicată tot radiografierii condiției feminine în lumea rurală. Dar în vreme ce pentru aceasta din urmă *Voica* e doar începutul unei lungi cariere literare, pentru Lucia Mantu *Cucoana Olimpia* rămîne o piesă disparată într-o colecție restrînsă de bijuterii epice. Pentru că a scris și publicat prea puțin, autoarea *Miniaturilor* e azi un nume cvasi-ignorat în istoria literaturii române, și asta în ciuda talentului său deloc convențional. E de bănuit însă că pentru modesta Lucia Mantu o posibilă carieră literară nu a reprezentat cu adevărat o miză. Diagnosticul Izabelei Sadoveanu – care, altminteri, detecta în cărțile Luciei Mantu „talentul prețios al unei desăvîrșite scriitoare” – este, din păcate, exact :

---

dată, excesiv – puterea de a crea o atmosferă sau „de a adînci o psihologie cît de simplă”. Vezi E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, vol. 2, Ed. Minerva, București, 1973, p. 100.

„Acolo în Iașii săi ea e mai mult o profesoară, care iubește cărțile, grădinița de lîngă casă, decît o scriitoare. Pentru cei mulți ea trăiește, se mișcă în cercul familial, în ocupațiile mărunte și conștiincioase ale vieții de toate zilele, ca orice altă muritoare”[1].

*

Poate cea mai notorie dintre scriitoarele *Vieții românești* este Otilia CAZIMIR (1894-1967), cunoscută însă în special ca poetă, eventual ca publicistă „feministă” sau ca traducătoare din literatura rusă, nu suficient ca prozatoare. De altfel, proza sa ficțională de dinainte de 1948 – *Din întuneric* (1928), *Grădina cu amintiri* (1929), *În tîrgușorul dintre vii* (1939), *A murit Luchi...* (1942) – a putut încăpea, aproape în integralitate, într-un volum de mai puțin de 400 de pagini îngrijit și prefațat (în 1971) de Constantin Ciopraga[2].

În adolescență, această scriitoare e marcată în mod decisiv de revista ieșeană, pe care – după propriile-i mărturisiri[3] – o urmărește număr de număr încă de la înființare, din 1906. Stimulată de cîteva poeme ale lui G. Topîrceanu, în 1912 trimite la *Viața românească* poezia *Noapte*, cu subtitlul *Răspuns unui poet*. Este încă elevă la un liceu din Iași și se teme de eventuale mustrări din partea direcțiunii, care ar putea s-o acuze că, scriind literatură, se ocupă de lucruri neserioase ; de aceea preferă să nu-și dea numele și iscălește cu trei steluțe... Timida autoare se numește Alexandrina Gavrilescu. Dar în redacția revistei, G. Ibrăileanu și M. Sadoveanu, căutînd fiecare în trecut „numele unei dragoste fugare”, hotărăsc să o boteze Otilia Cazimir. Pseudonimul i se pare prea livresc autoarei – „n-am nimic comun cu eroinele vechilor legende germane”[4], spune ea –, însă îl acceptă și îl păstrează din respect pentru „nașii” săi literari. Toate cărțile sale, începînd cu *Lumini și umbre* (1923), vor apărea sub acest nume, deși în presă va mai semna și cu alte pseudonime, mai cu seamă articolele „feministe” : Alexandra Casian, Ofelia, Magda, Dona Sol. După debutul produs sub semnul unei simbolice întîlniri cu G. Topîrceanu (de care va fi legată întreaga viață printr-o „*amitié amoureuse*”), scriitoarea devine o prezență aproape nelipsită din sumarul revistei – de pe la mijlocul anilor ’20 începînd să publice relativ constant și proză. *Poeta*, recunoscută și premiată chiar din tinerețe,

---

1. Izabela Sadoveanu, în *Adevărul literar și artistic*, an. IX, s. II, nr. 481, dum., 23. febr. 1930, p. 5.
2. Otilia Cazimir, *Scrieri în proză*, Vol. I, Studiu introductiv de Const. Ciopraga, Ed. Junimea, Iași, 1971.
3. Valer Donea (Profira Sadoveanu), „Cu Otilia Cazimir în cetatea Iașiului”, în *Domniile lor, domnii și doamnele... Convorbiri și portrete*, Ed. Adeverul, București, 1937, p. 128.
4. Otilia Cazimir, „Să cunoaștem sufletul copiilor”, în *Scînteia tineretului*, an. XI, nr. 1894, 2 iunie 1955, p. 3.

o va pune însă în umbră pe *prozatoare*. Deși scriitoarea îi va declara în anii ’60 lui George Sanda că se simte foarte atașată de proza sa, întrucît „Am pus în ea poate mai mult decît în poezie”...[1]

Ca și Lucia Mantu, Otilia Cazimir excelează în proza scurtă, construindu-și schițele cu rigoarea și în același timp cu subtilitatea estetului. Autoarea are vocația miniaturalului, a amănuntului anodin prezentat într-o lumină insolită. Temele și subiectele sale țin de spațiul patriarhal al provinciei moldave – cu pitorescul, dar și cu inerțiile acestuia. Personajele favorite sînt oamenii modești : unii ocoliți de noroc sau nedreptățiți de semenii lor ; alții abrutizați de mizerie și deveniți din victime asupritori ; cînd nu, pur și simplu, gospodari mulțumiți cu traiul lor monoton. Lumea aceasta alcătuită, deopotrivă, din „dureri înăbușite” și mici bucurii domestice e privită fără părtinire și fără iluzii. Nimic nu perturbă obiectivitatea vocii naratoriale, iar compasiunea nu riscă să se convertească în sentimentalism. De fapt, ceea ce desparte proza Otiliei Cazimir de proza unui Brătescu-Voinești sau Bassarabescu este tocmai efortul de a ocoli sentimentalismul, cenzură care face ca viziunea estetului să prevaleze asupra viziunii moralistului (moralistei). Acest aspect ar putea fi pus în relație cu o observație îndreptățită fomulată de George Sanda în monografia sa despre Otilia Cazimir : din proza autoarei – populată de personaje reprezentînd aproape toate tipurile umane și rolurile sociale din lumea satului ori a tîrgului de provincie – lipsește *învățătorul*, fapt cu atît mai curios cu cît, remarcă monograful, două dintre surorile scriitoarei sînt învățătoare, urmînd, de altfel, profesia tatălui lor[2]. Să fie vorba de un discret refuz al moralizării ? De o opțiune de poetică implicită ?

În volumul de debut, *Din întuneric. Fapte și întîmplări adevărate (Din carnetul unei doctorese)*, autoarea schițează – cvasi-autenticist, am spune – o frescă a vieții rurale. Un sat de pe Valea Siretului, Mirceștiul lui Alecsandri (însă neidilizat ca în *Pastelurile* poetului), este scena unor drame înregistrate, într-un fel de jurnal, de o tînără doctoriță. O țărancă își duce prea tîrziu la spital băiatul mușcat de un cîine turbat, punînd boala copilului pe seama „deochiului” (*Întuneric*). O fată e anchetată pe motiv că și-ar fi ucis pruncul nou-născut (*Vinovata*). Un țăran se spînzură pentru că boierul l-a bănuit pe nedrept de furt (*S-o spînzurat tătuca*). O femeie tînără, bătută de bărbat, cere un certificat medical de la spitalul sătesc, ca să poată amenința cu divorțul (*Un certificat medical*). Violența și moartea sînt personaje centrale în aceste proze – tributare întrucîtva poporanismului – care, contrar aparențelor, nu sînt compromise de senzaționalism. Căci accentul cade pe observația psihologică, aplicată îndeosebi

1. *Idem*, într-o scrisoare către George Sanda, citată în monografia acestuia, *Otilia Cazimir*, Ed. C.R., București, 1984, p. 49.
2. George Sanda, *op. cit.*, p. 54

sufletelor elementare, și pe „fotografierea” rapidă a unor tipuri umane. Apoi, în mod strategic, faptul brut e împins de narator (naratoare) într-un *arrière plan*, atenția deplasîndu-se de la evenimentul propriu-zis la tabloul în care acest eveniment se integrează, de la epic la detaliul de fundal, de la firul principal al povestirii la alte cîteva „povești” secundare : în *Vinovata*, de pildă, isprăvile unui motan care face ravagii în hulubăria șefului de post dublează ironic întîmplarea propriu-zisă, anchetarea unui caz de pruncucidere ; iar în *O confruntare*, o autopsie devine un pretext pentru juxtapunerea cîtorva instantanee din viața satului. Autoarea face din dialog – veridic, vădind o sensibilitate auditivă cu totul specială – un spectacol în sine ; iar din ironia bine mascată, o strategie ce împiedică alunecarea în senzaționalism și în melodramă.

Mai luminoase sînt instantaneele din *Grădina cu amintiri* – piese îndeaproape înrudite, ca scriitură, cu *Miniaturile* Luciei Mantu ; sînt schițe de dimensiuni reduse, descripții migăloase de fotografii, reproducînd scene din viața de provincie, cu după-amieze petrecute la „umbra teilor cu frunziș crud” din grădina publică sau în intimitatea pudică a unei odăi în care un vechi ceas de perete „hîrîie : parcă se îneacă de tuse un om bătrîn”. Din spatele unei ferestre, un personaj discret urmărește ce „se întîmplă” în grădina cu trandafiri și garofițe sălbatice, pe strădușa străjuită de castani – pe unde trece zilnic, cu coșurile încărcate, o precupeață –, pe aleea unde se joacă niște copii ori se preling siluete de pisici. Sînt „fotografiate”, pe rînd, secvențe dintr-o zi de tîrg, chioșcul cu fanfară din grădina publică, un peron de gară, interioare cu mobile vechi, ogrăzi dominate de „gloata lacomă și cîrîitoare a găinilor”, procedeul narativ-descriptiv utilizat fiind devoalat autoreferențial într-o proză – *Prestigiu* – în care cîteva personaje se opresc în fața vitrinei unui fotograf („furnizor al poliției”) ca să vadă pozele unor hoți : simpla descriere a pozelor conține, în eboșă, cîte o mică narațiune „palpitantă”. Cînd va prelua, mai tîrziu, într-un volum de proză „pentru copii” cîteva schițe din *Grădina cu amintiri*, autoarea va alege, pentru instantaneele sale idilic-patriarhale, un titlu grăitor *Albumul cu poze*.

„Tot mărunțișuri cotidiene de provincie”, exclamă – cu o malițiozitate doar pe jumătate îndreptățită – o comentatoare[1] a volumului din 1929 al Otiliei Cazimir. Nuanțat, un critic ca G. Călinescu laudă, scriind despre *Grădina cu amintiri*, cu echivocul de rigoare, „suavitatea” și „talentul”, „ironia subtilă de nuanță lirică”, aplicînd prozei din cartea cu pricina aceeași etichetă pe care o folosise și în legătură cu poezia autoarei : „Interior (...) minor și călduros, cu temperatură blîndă”[2].

---

1. Agata Grigorescu Bacovia, în *Revista scriitoarelor și scriitorilor români*, an. III, nr. 11-12/1929, p. 165
2. G. Călinescu, în *Viața literară*, an. IV, nr. 129, 30 noiembrie 1929, p. 3.

În prozele din volumul *În tîrgușorul dintre vii*, subintitulat (din nou după modelul Luciei Mantu !) „Fragmente de roman”, scriitoarea face un pas, dar nu hotărîtor, spre nuvelă. Intenția sa pare a fi aceea de a adînci cîteva fizionomii morale provinciale, pe care pînă acum le-a schițat doar : de la boiernașul de țară și moșierul scăpătat pînă la fata de pension și la orfana crescută de călugărițe. Dramelor puse în scenă – de obicei sentimentale – li se caută acum rădăcini în eredități încărcate, și fundalul întîmplărilor se colorează în nuanțe vag decadente. Oricît de subtilă, scriitura Otiliei Cazimir nu se va putea desfășura niciodată pe spații largi, blocaj pe care autoarea însăși îl conștientizează. Întrebată, prin anii ’30, de Valer Donea (Profira Sadoveanu) de ce nu scrie roman, recunoaște că a încercat, „și nu o dată”, dar totul „a rămas sfărîmat în bucățele”, și se declară resemnată cu gîndul că „Prozatorii care nu-s romancieri nu trebuie să scrie roman”[1]. Ceea ce nu o împiedică să mai facă încercare și să elaboreze un prim volum (necontinuat ulterior) dintr-o tetralogie romanescă cvasi-autobiografică : *A murit Luchi...* – proză despre copilărie și susținînd o anumită mitologie „medelenistă” a copilăriei. Ecouri ionelteodoresciene, mai puțin poetizante însă, din *Ulița copilăriei* sau *În casa bunicilor* răzbat în această carte în care centrul lumii pare a fi o căsuță cochetă dintr-un Iași de poveste. Fără suflu epic, alcătuit din fragmente cu aspect autonom, microromanul Otiliei Cazimir seamănă cu un simplu volum de schițe sau de evocări. Ca și celelalte cărți de proză ale autoarei, *A murit Luchi...* e un album cu fotografii.

*

Alte prozatoare asimilabile *Vieții românești* – deși mai mult simbolic, prin înrudirea cu scriitori importanți ai acestui cerc și implicit prin afinități de viziune, mai puțin printr-o participare directă la activitatea revistei ori a cenaclului – sînt Ștefana VELISAR TEODOREANU (1897-1995) și Profira SADOVEANU (1906-2003). Prima dintre ele (fiică a cunoscutului diplomat Ștefan Lupașcu și soție a lui Ionel Teodoreanu) scrie o proză naiv-idilizantă și moralizatoare despre viața de provincie, cu tipurile umane ce-i sînt caracteristice, străduindu-se să analizeze drame de familie filtrate de conștiința unor personaje feminine fragile, aflate la diferite vîrste. Cărțile Ștefanei Velisar – un volum de schițe „etnografice”, *Closca cu pui* (1941), și trei romane : *Calendar vechi* (1939), *Viața cea de toate zilele* (1940) și *Acasă* (1947) – sînt deficitare epic și, chiar dacă „realiste” în intenție, au ceva (involuntar) atemporal. Tributar medelenismului brevetat de Ionel Teodoreanu, romanul *Acasă* este totuși cel mai reușit volum al autoarei – dacă

1. Valer Donea, interviul citat, p. 130

facem abstracție de memorialistica romanțată din *Ursitul* (1970). Prozatoare minoră, Ștefana Velisar este, în schimb, o excelentă traducătoare din literatura rusă.

Tot ca memorialistă și traducătoare (din literatura rusă, franceză, engleză și americană !) se salvează și Profira Sadoveanu, publicistă neobosită, de regăsit îndeosebi în paginile *Adevărului literar și artistic*, dar și în *Viața românească*, *Însemnări ieșene*, *Adevărul* sau *Dimineața*, prozatoare, din cînd în cînd poetă, autoare de literatură pentru copii. A avut un adevărat cult pentru tatăl ei, Mihail Sadoveanu, despre care a scris, după al Doilea Război, cîteva cărți. Autoarea debutează în 1933 cu *Mormolocul*, o frumoasă carte despre copilărie și despre bucuria primelor lecturi. În *Ploi și ninsori* (1940), volum mai puțin semnificativ, Profira Sadoveanu scrie o proză poematică, de evocare a tîrgurilor de odinioară și a vieții patriarhale. Romanul de aventuri, *Naufragiații de la Auckland* (1937), este convențional și previzibil, imitație palidă după *Robinson Crusoe* și *Insula Misterioasă*, dar în care am putea identifica un germene, oricît de modest, al aventurilor din *Toate pînzele sus !* Autoare cu o anume prolificitate, Profira Sadoveanu are proiecte mai îndrăznețe decît alte scriitoare congenere ; din păcate, realizările nu sînt pe măsura proiectelor.

III.1.3. Debutul Hortensiei Papadat-Bengescu

Hortensia PAPADAT-BENGESCU este o scriitoare atipică în cercul *Vieții românești*, unde o introduce buna sa prietenă, Constanța Marino-Moscu. Proza sa nu are prin nimic de-a face cu temele, cu subiectele, cu decorurile, cu personajele (feminine) cuminți ale celorlalte autoare încurajate de G. Ibrăileanu și de apropiații acestuia. Departe de a i se înfățișa, ca altor prozatoare de la *Viața românească*, în culori pitorești, viața provinciei (moldave) îi apare Hortensiei ca sufocantă, distrugătoare de energii. Cît despre patriarhalismul moldovenesc – autoarea îi acceptă, cu resemnare stoică, supremația în existența sa de zi cu zi, dar în literatura pe care o scrie îl respinge, i se sustrage cu obstinație. Primele încercări prozastice ale Hortensiei Papadat-Bengescu descriu o provincie imaginară sau, mai degrabă, o Provincie a imaginației suverane, unde „trupul sufletesc" se eliberează de constrîngerile realității diurne și de tirania speciei. Eroinele prozelor din *Ape adînci* (1919) sau din *Sfinxul* (1920) – primele două volume ale autoarei, care stau în mare parte sub semnul colaborării cu *Viața românească* – sînt ființe bolnave de melancolie, siluete aproape imateriale pierdute în contemplarea unor tărîmuri nordice sau a unor plaje mediteraneene. Refuzul realității imediate este deocamdată radical : eforturile de obiectivare din *Femeia în fața oglinzei* (1921) și mai apoi din *Balaurul* (1923) vor deveni posibile doar după ce autoarea își va fi satisfăcut dorința, motivată „terapeutic", de a evada dintr-un cotidian meschin

și de a se concentra asupra propriei subiectivități – o vreme ascetic pusă între paranteze în beneficiul Celorlalți, al familiei. Temperamentul artist al Hortensiei se revoltă în această perioadă în care, după ani de „oprimare” și de frustrări, irumpe într-un dezmăț de imagini estetizante și de lirism nietzschean. Dincolo de un frapant senzualism, prozele poematice ale Hortensiei Papadat-Bengescu, de la *Viziune* și *Marea* pînă la *Sephora*, *O pasăre* sau *Lui Don Juan, în eternitate*, conțin o meditație asupra friabilității umane; temele lor obsedante sînt corporalitatea bolnavă, amenințarea morții, incertitudinea metafizică. Individualismul scriitoarei, năzuința ei către aventura spirituală, preferința pentru „țara fără margini, fără contururi, fără frontiere a sufletului”[1] se afirmă impetuos.

La vremea colaborării cu revista ieșeană, viitoarea „mare europeană” trăiește la Focșani, oraș urît, mocirlos, de a cărui monotonie încearcă să uite adîncindu-se în lecturi și în propriile gînduri. Se simte aici o exilată, pentru că nu are cu cine să discute despre lucrurile care i se par cu adevărat importante. „Viața mea e cu totul pe de lături de aceea a unui cerc intelectual, către care totuși tindeam din tot sufletul”[2], îi scrie lui G. Ibrăileanu în 1914, la un an de cînd își începuse – cu schița *Viziune* – colaborarea la *Viața românească*. Scriitoarea speră, în această perioadă, într-o cît mai apropiată mutare, împreună cu familia, la Iași. Războiul o găsește însă tot la Focșani, unde va locui pînă prin 1921 pentru că soțul, magistratul Nicolae Papadat, refuză din orgoliu un post de procuror ce i se oferea în capitala Moldovei[3].

Ca și Constanța Marino-Moscu, nefericita-i prietenă, Hortensia Papadat-Bengescu află în lungile scrisori destinate cunoscuților o cale de a evada din rutina diurnă și implicit dintr-un mediu familial deprimant – întrucît e ostil oricăror preocupări intelectuale. Scrisorile – discret confesive dar și, poate mai ales, doldora de reflecții asupra umanului și de subtile speculații artistice – sînt atelierul în care autoarea a experimentat, și-a exersat și rafinat condeiul înainte de și (apoi) paralel cu scrierea prozei. Mai cu seamă numeroasele epistole adresate lui G. Ibrăileanu (din 1914 pînă prin 1923) scot în evidență profilul unei scriitoare de vocație care, luptînd cu prejudecățile familiei, își păstrează o marjă de libertate necesară creației și își cultivă prin exerciții consecvente talentul. Hortensia Papadat-Bengescu își obține cu greu dreptul la „o cameră separată”: are deja 36-37 de ani la momentul debutului; cei cinci copii ai săi fiind acum destul de

---

1. Hortensia Papadat-Bengescu, „Marea”, în *Opere*, Ediție și note de Eugenia Tudor, Prefață de Const. Ciopraga, Vol. I, Editura Minerva, București, 1972, p. 17
2. *Scrisori către Ibrăileanu*, Vol. I, ed. cit., p. 29
3. Cum se știe, la sfîrșitul anului 1921 familia Hortensiei se mută la Constanța, unde N. Papadat e numit consilier la Curtea de Apel.

mari, ea îndrăznește să ceară familiei îngăduința de a se retrage din cînd în cînd în singurătate pentru a scrie. La Focșani, oraș detestat, preferă să petreacă mult timp între patru pereți pentru că locuința sa, o casă mare, boierească, împrejmuită de grădină, îi e pe plac. Dar în această casă (aparținînd tatălui, ofițerul Dimitrie Bengescu) scriitoarea nu deține „un ungher al meu *numai*" : „dacă ați fi venit (...), m-ați fi cătat zadarnic în casă și poate și în mine pe mine cea adevărată"[1] – i se confesează lui Ibrăileanu, mărtuisindu-i frustrarea de a nu avea o bibliotecă impresionantă ca a Alinei, personajul din nuvela *Marea*. Aceasta pentru că ai casei, și în special soțul, consideră Cartea un moft, un lux ce ar putea periclita, în chip nelămurit, liniștea lor burgheză : „Eu am concedat celor dimprejur, fiindcă țiu mult la o estetică a lor personală, partea asta ca să mă lase și ei pe mine să gîndesc uneori în liniște"[2]. Într-un text autobiografic redactat spre sfîrșitul vieții prozatoarea își amintește, cu un amar amuzament, indignarea pe care „ciudatul" ei obicei de a citi i-o provoca lui Nicolae Papadat : „«La noi în casă», striga neobosit și cu convingere în dreptatea lui, «la noi în casă ne reuneam în familie, se vorbea, se juca loton, așa ne petreceam timpul, dar să citești cărți, phe !»"[3].

Gîndul de a scrie cîndva literatură – ivit în mintea Hortensiei încă din copilărie și devenit aproape un imperativ în epoca studiilor liceale – nu e abandonat nici o clipă, chiar dacă nedreptul refuz părintesc pune stavilă dorinței viitoarei prozatoare de a se înscrie la Universitate și chiar dacă încă și mai tiranica autoritate a soțului proclamă ca superflue preocupările literare. „Rugăminților și amenințărilor (...) serioase" ale obtuzului Nicolae Papadat, scriitoarea le rezistă printr-o strategie a micului compromis, a cedărilor aparente. O vreme, singura ocazie de *a scrie* fără să trezească dezaprobarea cerberilor familiei i se oferă sub pretextul întreținerii corespondenței : mentalitatea mic-burgheză nu se împacă prea bine cu ideea scrisului „de plăcere", fără scop imediat, dar acceptă că a răspunde la scrisori este o obligație socială... Sub acest pretext al *obligației* epistolare își pregătește Hortensia intrarea în literatură. Nu e lipsit de semnificație detaliul că în prozele sale de început autoarea recurge de cîteva ori la tehnica narațiunii epistolare : și *Marea*, și *Lui Don Juan, în Eternitate, îi scrie Bianca Porporata* sînt nuvele construite din juxtapunerea unor scrisori, iar în prima dintre acestea am putea identifica în filigran – cu inerentele deformări impuse

1. Scrisori către Ibrăileanu, Vol. I, ed. cit.,p. 34
2. *Ibidem*
3. Pasajul e citat de Camil Baltazar dintr-un caiet-jurnal al scriitoarei, „cu caracter oarecum familial, datînd din 1947-1949", caiet pe care pretinde a-l fi găsit într-un pachet cu manuscrise inedite ce i-a fost pus la dispoziție de una dintre fiicele Hortensiei, Elena Stamatiad. Vezi : Camil Baltazar, „Geneza unora din lucrările Hortensiei Papadat-Bengescu", în *Contemporan cu ei. Amintiri și portrete*, Editura pentru Literatură, București, 1962, pp. 41-78. (Fragmentul citat : p. 70)

de o fantezie înaripat-evazionistă – chiar aluzii la corespondența întreținută asiduu de autoare cu Constanța Marino-Moscu.

În afară de faptul că elaborează „scrisori în care impresii și gînduri trec într-un vălmășag de cataractă”[1], Hortensia mai exersează și altfel compoziția literară în perioada cînd ambițiile ei creatoare sînt subiect tabu în propria-i casă: *scrie mental*, imaginînd situații, personaje, tablouri – obișnuință pe care o va cultiva, de altfel, întreaga viață.

> „Eu scriu mintal. Pe urmă numai transcriu, așez, îmbrac în cuvinte, în forme, în văluri, în broboade. Întîi văd... la început cețos, apoi din ce în ce mai limpede, și cînd a venit în lentila de precizie începe să se anime, să se miște, să rîdă, să plîngă, să vorbească...”[2]

Chiar cînd se află în societate – în familie sau la vreo „sindrofie” plictisitoare unde „neobosit N. juca maus”[3] –, scriitoarea găsește mijlocul ca, neobservată, să urmeze firul gîndurilor sale, din care ar putea rezulta, într-un moment prielnic, o poveste. Ani de-a rîndul trăiește cu teama de a nu-i fi descoperit „secretul”: călătoriile imaginare pe care și le îngăduie, nu fără un sentiment de plăcere vinovată, au pentru ea semnificația frondei. Retragerea în sine e un mod de a-și trăi revolta: „Eu am un scut pe care de copil mi l-am făcut și îl port oriunde mă duc, e impalpabil, dar foarte rezistent, mă închid în el ca într-o fortăreață, și prea puțini sînt acei pentru care îl dezbrac”. Metafore războinice – scriitoarea folosește frecvent în textele confesive (scrisori, interviuri, pagini memorialistice): în pasajul de mai sus vorbește despre „scut” și „fortăreață”; în altă parte pomenește de o „baricadă” ce o desparte de cei din jur, care nu au (nu pot avea) o viziune de artiști. Atitudinea sa e aceea a cuiva care are de apărat un bun prețios – dreptul „visurilor treze, al poveștilor ce treceau cutezătoare dincolo de casă și oraș, undeva departe”[4] – și care știe că s-a înrolat într-un război de uzură. Iar strategia pentru care optează Hortensia în acest război constă într-o inteligentă disimulare și în acceptarea unei „vieți duble” – cum singură își descrie autoarea, în corespondența cu Ibrăileanu, existența scindată între o ființă diurnă, altruist dedicată celor din jur (și în primul rînd copiilor), și o alta creator-demoniacă: „omul de noapte”.

> „Dacă statornicim un om de zi și unul de noapte, ceea ce la mine numesc eu *la double vie*. Nu-i așa, merg amîndouă paralel destul de binișor, și uneori fac incursii grozave una într-alta, adevărate cataclisme”[5].

1. Hortensia Papadat-Bengescu, „Autobiografie”, în *Adevărul literar și artistic*, an. XVIII, s. III, nr. 867, 18 iulie 1937, p. 5
2. *Scrisori către Ibrăileanu*, Vol. I, ed. cit., p. 34
3. Vezi Camil Baltazar, *op. cit.*, p. 71
4. Hortensia Papadat-Bengescu, art. cit.
5. *Scrisori către Ibrăileanu*, Vol. I, ed. cit., p. 39

Forța Hortensiei Papadat-Bengescu – și în cele din urmă reușita ei – își află originea tocmai în această componentă nocturnă a personalității, care hrănește imaginația, întărește orgoliul, îndeamnă la erezie.

„De cînd am conștiință m-am dedicat numai preceptului de a fi eu, indisolubil, artă și viață…” – notează cu superbie undeva scriitoarea. „Egoismul” este semnul vocației artistice ! – subliniază tot ea, în același loc[1]. Tocmai ea, fiica, soția și mama devotată pînă la sacrificiul de sine, este în fundul sufletului o egotistă, își întreține în taină – de-a lungul unor ani grei, de penitență și umilințe – convingerea că a fost destinată unei existențe întru spirit și că, în afară de îndatoririle față de ceilalți, are de îndeplinit și o datorie față de sine însăși. Sacrificiul, asumat ca o obligație morală, fără a fi însă îmbrățișat cu fervoare feminin-mistică, nu a însemnat pentru ea autoanihilare. Hortensia nu s-a resemnat niciodată cu gîndul că aspirațiile celor „șapte ani de paradis terestru” petrecuți la Institutul „Dimitrie Bolintineanu” din Capitală ar trebui să rămînă fără consecințe. Dublat de o tenacitate, de o tărie interioară, de o conștiință de sine de care prea puține dintre scriitoarele noastre (din toate epocile) s-au dovedit capabile, talentul acestei autoare nu a așteptat decît momentul propice ca să se manifeste în forță. Dovadă ritmul foarte bun în care se succed, după 1918 – după debutul editorial cu *Ape adînci*[2] –, volumele Hortensiei Papadat-Bengescu. După o lungă perioadă de „așteptare”, după alți cîțiva ani (din 1912-1913 pînă prin 1918) de tatonări, de scrieri și rescrieri, de (auto)selecții exigente („Căutînd prin sertare, am dat de 30 de caiete scrise mărunt, unele șterse de timp, unele încă descifrabile, dar al căror interes mi-a devenit străin…”, îi scrie în 1918 lui Ibrăileanu), autoarea pare cuprinsă de o frenezie a creației și a publicării. Își sortează, își reface, își asamblează texte mai vechi, apărute inițial în periodice, pentru a le tipări în volum : așa ia ființă *Sfinxul* (1920). Elaborează în timp (începînd de prin 1914) „feminitățile” ce vor constitui microromanul *Femeia în fața oglinzei* (1921). Scrie cîteva capitole dintr-un roman de război (*Balaurul*, 1923) pe care îl va finaliza după ce va intra în cercul Sburătorului. Scrie de asemenea două piese de teatru, *Povîrnișul* și *Bătrînul*, pe care după război se grăbește să le prezinte Comiteatului de lectură al Teatrului Național din București. Și acesta este doar începutul ! Realizează toate aceste lucruri într-o perioadă foarte tulbure, într-un Focșani aflat o vreme sub ocupație germană și în condițiile în care ea însăși ascultă de imboldul de a se implica activ în evenimente, lucrînd voluntar în serviciul Crucii Roșii. E de o mare vitaliate, în ciuda sănătății fragile (a simptomelor reumatice și a crizelor renale) ; se împarte între mai multe îndatoriri și scrie

1. Vezi „Autobiografia” publicată de autoare, la cererea lui G. Călinescu, în *Adevărul literar și artistic* (nr. 866 și 867/1937), din care am citat deja.
2. Volumul apare în decembrie 1918, la Editura Alcalay, dar e înregistrat ca fiind publicat în 1919.

cu ușurință, indiferent de vitregiile exterioare, ajutată de o voință extraordinară:

> „Am scris nevoit la început în zgomotul cotidianului. Am dobîndit un exercițiu tot mai perfecționat de a mă abstrage. Am scris pe genunchi, pe un colț de masă, în tren, oriunde și în același timp căpătînd deprinderi. Nici acum nu mă pot închipui în fața unui birou mare. Mi s-ar părea o precugetare asupra libertății mele" –

se va destăinui Hortensia peste două decenii. Unei scrisori din 1914 – adresate lui Ibrăileanu – autoarea îi anexează niște texte ce însumează o sută de pagini, declarînd că le-a compus în doar trei săptămîni...

Pentru autoarea *Apelor adînci* literatura nu este doar o ocupație de duminică, așa cum pare a fi pentru o Lucia Mantu sau chiar pentru o Otilia Cazimir, condeie talentate dar inconsecvente, ci o problemă vitală: „autobiografia mea literară cu cea personală se confundă inextricabil". De aceea Hortensia Papadat-Bengescu face figură aparte între prozatoarele primei jumătăți a secolului XX. Dacă a reușit să se impună la vîrf în literatura română este pentru că și-a propus să joace la miză mare, refuzînd să se limiteze la „broderii" prozastice și să cantoneze în zona subiectelor „interesante" dar fără anvergură. A reușit totodată și pentru că s-a străduit să-și înfrîngă timiditatea, pudoarea și discreția excesive: faptul că, după cîteva oscilații, decide să semneze cu numele real, iar nu să se ascundă în spatele unui pseudonim, e relevant în acest sens.

> „Problema iscăliturii! Ofrandă tatălui meu, voi iscăli cu nume propriu. Rezolvată și mereu deschisă, problema numelui și a pseudonimului! De al meu nu mă vreau desprinde... Îmi caut permanent un nume... al meu."

Prozatoare de vocație, Hortensia scrie de la început în orizontul unui proiect – mai nebulos într-o primă etapă, din ce în ce mai clar conturat pe parcurs și urmărit cu perseverență. Este semnificativ, sub acest aspect, modul cum înțelege autoarea să asambleze cele șase texte ale volumului de debut, așezînd înaintea tuturor o proză de mai mare întindere, *Marea*, „ca să nu se creadă că e un volum de schițe mici", și dînd la o parte două proze poematice pe care le bănuiește imature (*Viziune* și *Un crin în comedia umană*). Ulterior, o autoexigență binevenită, aliată cu teama de a nu eșua în minorat, o determină să se distanțeze critic de majoritatea textelor din *Ape adînci*, considerînd că acestea aparțin unei etape de tatonări. De altfel, de la debut pînă după consacrarea datorată *Hallipilor*, scriitoarea s-a raportat la povestirile și nuvelele sale ca la niște exerciții sau, dacă ne referim la *Romanță provincială* (1925) ori la *Desenuri tragice* (1927), ca la un necesar *intermezzo* în așteptarea Romanului.

De cercul *Veții românești* scriitoarea se apropie, cum am mai spus-o, la îndemnul Constanței Marino-Moscu. Prima proză trimisă revistei ieșene, *Viziune*, e aruncată din întîmplare la coș, de unde – tot din întîmplare – o culege G. Topîrceanu, într-un moment în care în redacție nu se adunase suficient material pentru numărul în curs. Autoarea evocă fără ranchiună acest episod. Ea însăși își va renega, de altfel, acest stîngaci text de debut. Va păstra întotdeauna o prietenească recunoștință față de Topîrceanu, care la *Viața românească* are, între altele, și „renumele” de a fi stilizat primele texte ale Hortensiei, plivindu-le de barbarisme și prolixități. Cu Topîrceanu se sfătuiește scriitoarea și în privința volumului de debut, el este cel care pregătește pentru tipar, spre sfîrșitul lui 1918, *Ape adînci*. E un prieten de care Hortensia pomenește sau se interesează mereu în corespondența cu G. Ibrăileanu. De *Viața românească*, de oamenii pe care îi cunoaște aici, scriitoarea se atașează ca de o familie – dar ca de o familie „ideală”, care nu le dictează membrilor săi în privința unor gusturi ori atitudini. Cînd bănuiește că și-a făcut, totuși, iluzii în legătură cu spiritul deschis, tolerant al grupării, își exprimă nedumerirea și, în cele din urmă, privită dezaprobator, se retrage. Plecarea Hortensiei Papadat-Bengescu de la *Viața românească* – nu fără regrete, într-o primă instanță –, „dezertarea” sa în tabăra Sburătorului se va fi petrecut (și) ca urmare a unui alt mod, neexclusivist, de a înțelege solidaritatea intelectuală. Ruptura se produce în 1919, cînd autoarea *Apelor adînci* dă curs invitației lui E. Lovinescu de a colabora la revista *Sburătorul*, spre dezamăgirea prietenilor de la *Viața românească*, care văd în această acceptare o trădare. Într-o scrisoare către Ibrăileanu, autoarea încearcă să-și justifice opțiunea, deplîngînd brusca – și, pentru ea, nefirească – răcire a relațiilor cu Topîrceanu, acesta din urmă ofensat de „trădarea” Hortensiei cu atît mai mult cu cît se afla într-un război declarat cu Lovinescu :

> „Eu, prin fire, nu sînt combativă, și luptele politice, sociale, personale, nu reușesc să-mi apară ca lucrul cel mai important. Recunosc că am neglijat să mă țin la curent cu polemicele de care eram străină complect. (…) Dacă aveam fericirea să trăiesc în sec. XVIII, aș fi vrut ca salonul meu să armonizeze toate culorile politice și literare, ca și toate școlile artistice, știindu-se bine care-mi sînt maeștrii și amicii apropiați”[1].

După 1920, cînd *Viața românească* își reia apariția, Hortensia mai publică aici cîteva fragmente de proză, dar relațiile cu Ibrăileanu devin din ce în ce mai protocolare, pentru ca în 1923 să înceteze definitiv. La reeditarea *Apelor adînci*, scriitoarea renunță, în mod semnificativ, la una dintre cele două dedicații din prima ediție : „Cenaclului literar *Viața* românească îi închin cartea mea dintîi”. Iar în

1. *Scrisori către Ibrăileanu*, Vol. I, ed. cit., p. 89

preambulul romanului *Balaurul* plasează un „Omagiu cercului literar Sburătorul". De acum înainte, autoarea va simți constant imboldul de a minimaliza sprijinul acordat și influența exercitată, la debut, asupra scrisului său, de vechii prieteni de la Iași. Să fie vorba de ingratitudine? Să fie vorba de o (explicabilă totuși) reacție de recul în fața unor pretenții de totală supunere la regulile și *parti pris*-urile unui grup literar prea „închis"? Orgoliul Hortensiei nu se putea lăsa îngenuncheat, probabil, și de o a doua familie, cea literară.

III.2. Prezențe feminine în „familia modernă" a cenaclului *Sburătorul*

III.2.1. Fotografie de grup cu scriitoare uitate

Principal centru de emulație al lumii literare dintre cele două războaie, cenaclul patronat de E. Lovinescu vreme de aproape două decenii și jumătate[1] este și locul unde nu doar că se afirmă cele mai multe dintre condeiele feminine importante ale epocii – de la, desigur, Hortensia Papadat-Bengescu pînă la Ticu Archip, Ioana Postelnicu, Lucia Demetrius sau Sorana Gurian –, dar se conturează totodată, ca o evidență, împreună cu un concept (fie și discutabil, astăzi) al „literaturii feminine", ideea că această literatură a autoarelor devine pe zi ce trece un fenomen tot mai puțin neglijabil. Un fenomen relevant dintr-o perspectivă sociologică, dacă nu, încă, dintr-o perspectivă estetică. Emanciparea femeii din clasa mijlocie este o stare de fapt ce se reflectă foarte clar, la adevăratele-i dimensiuni și, bineînțeles, cu limitele ei, în componența și dinamica Sburătorului[2]. La întîlnirile cenacliere organizate săptămînal în casa lui Lovinescu (pe Strada Cîmpineanu 40 și mai apoi pe Bulevardul Elisabeta, la numărul 95 bis) prezența feminină este de la bun început numeroasă. Chiar dacă nu e vorba neapărat de o prezență activă. Vin la Sburătorul scriitoare de talent sau doar bovarice aspirante la „gloria" literelor, doamne din lumea bună sau tinere de condiție ceva mai modestă, pictorițe, publiciste, traducătoare, foarte multe actrițe, profesoare din învățămîntul secundar sau, uneori, timide domnișoare de pension aduse de o rudă mai vîrstnică ori de un cunoscut cu veleități literare; de asemenea, soțiile unor scriitori, cîteva cochetînd ele însele cu scrisul.

1. Din 1919 pînă în 1943 (anul morții criticului).
2. Cine parcurge cele șase volume ale *Agendelor* lovinesciene, editate și adnotate acribios de Gabriela Omăt, Alexandru George și Margareta Feraru, nu poate să nu observe că tot ceea ce se întîmplă la Sburătorul dă seama de o întreagă epocă, de o întreagă lume literară.

Însemnările (poate ușor sarcastice) din jurnalul lui Lovinescu arată că uneori doamnele chiar reușesc să monopolizeze ședințele de cenaclu. Ca într-o duminică din martie 1926, bunăoară, cînd :

> „H. P.-Bengescu (*sic !*) citește un fragment de roman, grețos de expectorant (boala înaintată a lui Maxențiu).
> Sarina Cassvan-P. citește agreabil insuficientul său *Calvar*. Ticu Archip citește o nuvelă a lui Sanda Movilă – fără succes. Îl execut pe Vladimir Streinu. Camil P. nu e supărat de nota mea din *Sburătorul*"[1].

La o simplă răsfoire a *Agendelor* lovinesciene se prefigurează o bogată listă de nume feminine. În afară de cele îndeobște cunoscute – Hortensia Papadat-Bengescu, Ticu Archip, Sanda Movilă, Lucia Demetrius, Cella Serghi, Ioana Postelnicu, Sorana Gurian –, s-ar cuveni menționate (fără a face deocamdată – altfel cuvenitele – discriminări valorice) și : Mărgărita Miller-Verghy, Aida Vrioni, Natalia Negru, Alexandrina Scurtu, Alice Soare, Mia Frollo, Sarina Cassvan, Sorana Țopa, Igena Floru, Otilia Ghibu, Zoe Verbiceanu (pe care o întîlnim și în paginile *Vieții românești*), Lucreția Petrescu, Sidonia Drăgușanu, Sandra Cotovu, Iza Sion, Elvira Bogdan (Alice Basarab), Maria Pamfil, Ana Colombo, Olga Crușevan, Maura Prigor, Ana Luca, Margareta Nicolau, Paula Petrea, Alice Sturdza, Olimpia Filitti Borănescu, Ștefania Zotoviceanu-Rusu, Monica Dan, Gallia Tudor, Maria Pallade și poate alte cîteva. Trec din cînd în cînd pe la cenaclu, în primii ani de existență ai acestuia, Maica Smara, Claudia Millian, Constanța Marino-Moscu, Agatha Grigorescu Bacovia. Apariții episodice sînt, în anii '30, Maria Banuș, Henriette Yvonne Stahl – căreia atmosfera de la Sburătorul i se pare excesiv de superficială – și Georgeta Mircea Cancicov. (Dintre scriitoarele importante ale epocii, singura care nu a trecut nici măcar o dată pragul casei lui Lovinescu este Anișoara Odeanu – pe care, de altfel, din această cauză criticul aproape o ignoră în articolele sale sintetice dedicate literaturii feminine.) *Agendele* înregistrează totodată și numele unor doamne care nu au frecventat cenaclul lovinescian neapărat în calitate de scriitoare (deși unele dintre ele se îndeletniceau și cu scrisul), ci în primul rînd în calitate de discrete iubitoare ale literaturii : între acestea la loc de cinste sînt surorile Delavrancea – Margareta (Bebs) ; pictorița Pica Dona, însoțită adesea de fiica ei, Nuni Dona ; arhitecta Henrieta (Riri) Gibory ; și, desigur, Cella Delavrancea-Lahovary – ; alături de ele, Getta Cantuniari, Ruxandra Berindei Mavrocordat, Agepsina Macri (Eftimiu), Sonia Zarifopol, Elena Streinu, Atta Constantinescu, Gerda Barbilian, Ella Papadat, Argentina Monteoru, Florica Muzicescu, Dida Solomon (Callimachi), Apriliana Medianu sau Séraphine Bruckner.

---

1. Vezi : *„Sburătorul". Agende literare*, Vol. I, Ediție de Monica Lovinescu și Gabriela Omăt, Prefață și note de Alexandru George, Ed. Minerva, București, 1993, p. 194 și urm.

Prezența acestora, fie și în rîndurile discrete ale auditoriului, arată că Sburătorul nu este un „club” masculin închis, cum fusese Junimea sau gruparea ieșeană de la *Viața românească*. O eventuală reexaminare a cenaclului lovinescian ar trebui să acorde importanță și acestui aspect – aparent secundar, în realitate definitoriu pentru componența grupării. Căci pînă acum sintezele (mai mult ori mai puțin parțiale) dedicate Sburătorului[1] sau, mai larg, literaturii noastre interbelice au făcut abstracție de contribuția scriitoarelor, izolînd sau chiar eliminînd tacit din tabloul mare al epocii siluetele feminine – admise cel mai adesea în enumerări de autori minori sau, în cel mai bun caz, în subcapitole extrem de succinte (ca în sinteza lui Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, sau ca la Ion Negoițescu în *Istoria literaturii române*).

Nu pledez, desigur, pentru supralicitarea autoarelor de la Sburătorul, ci pur și simplu pentru re-integrarea lor în „fotografia” de grup din care au fost scoase. Nu afirm că, trucînd această fotografie, s-ar cuveni să dăm siluetelor cu pricina un contur mai pregnant decît acela pe care îl vor fi avut inițial ; susțin doar că nu li se poate nega existența în cadru, oricît de timorată. Întîmplarea face ca tocmai această participare feminină (ulterior pusă între paranteze) la întrunirile sburătoriste să fi atras asupra lui E. Lovinescu, în repetate rînduri, ironia – îngăduitoare sau nu, după caz – a unor contemporani. Chiar și fideli(i) frecventatori ai cercului își îngăduie să glumească pe seama „slăbiciunii” Maestrului pentru literatura femeilor. De pildă, Șerban Cioculescu își amintește că la Sburătorul Lovinescu

> „a avut (...) parte de gingașele atenții ale tinerelor scriitoare, promovate de dînsul. Una dintre acestea a fost Lucia Demetrius, în care a văzut o «copilă de geniu». Au urmat Cella Serghi, Ioana Postelnicu, Sorana Gurian. Mi-amintesc că l-am contrazis într-un rînd pe această temă. Maestrul spusese :
> – E o scriitoare excelentă Ioana Postelnicu, nu-i așa?
> Și cum tăceam, maestrul continuă :
> – Dar îi este superioară Cella Serghi, nu-i așa ?
> Cum nu spuneam nimic, maestrul își urmă gîndul mai departe :
> – Și cea mai talentată dintre toate este Sorana Gurian, nu-i așa ?
> – Maestre, nu vă supărați ! Cum vine asta ? Excelentă, mai excelentă, cea mai excelentă ?”[2]

Încă și mai malițios, (astăzi obscurul) Mihail Șerban observă în treacăt că femeile prezente la Sburătorul ar fi fost „mai interesante prin

1. De fapt, singura monografie a cercului lovinescian, *Sburătorul. Revista și cenaclul* (Editura Minerva, București, 1976), realizată de G. Gheorghiță – solidă documentar, acribioasă, fără îndoială, dar datată – ignoră cu superbie chestiunea literaturii feminine încurajate la Sburătorul.
2. Șerban Cioculescu, „Lovinescu și «Sburătorul»”, în *România literară*, an. IV, nr. 51, 16 dec. 1971, p. 16.

expoziția de genunchi etalați pe așa-zisul divan al doamnelor, decît prin scrisul lor”[1]. Pompiliu Constantinescu face o observație similară – într-un articol despre al doilea volum al *Memoriilor* lovinesciene (1916--1930) –, imputîndu-i criticului exigența scăzută față de autoarele afirmate la cenaclu : „Discreția scriitorului este dictată de delicatețea bărbatului în fața femeii acceptată în primul rînd în calitatea ei socială, apoi în cea profesională”[2].

Lui T. Vianu faptul că la acest cenaclu vin prea multe doamne îi activează mizantropia ; căci – i se pare tînărului universitar – prezența feminină sporește superficialitatea lumii literare, amplifică acea „comedie a vanității literare”. E unul dintre motivele pentru care (după întoarcerea de la Viena, în 1921) Vianu se decide să nu mai frecventeze cenaclul lovinescian :

> „Atmosfera cenaclului era (...) prea dominată de femei și (trebuind să fac puține excepții, printre care pe aceea a doamnei Hortensia Papadat--Bengescu, o adevărată scriitoare) femeile în literatură mi-au apărut de cele mai multe ori în forma acelui veleitarism, față de care toată viața am simțit o surdă împotrivire. Tinerele fete și femei care au rămas și mai tîrziu, pînă în zilele bătrînețelor comune, garda credincioasă a maestrului, compuneau nelimitat în versuri și proză, alinînd suferințe vizibile. Mecanismul mi se părea prea transparent. Femeile scriitoare îmi păreau apoi că întrupează vițiul literar prin excelență, pornirea de a-ți publica intimitatea...”[3]

De altfel, T. Vianu își exprimă fără înconjur, de cîte ori are ocazia, idiosincrazia față de femeia literat.[4] Cronica pe care o dedică, în *Gândirea*, primului volum de nuvele al lui Ticu Archip – *Colecționarul de pietre prețioase* – nu doar că „desființează” (nu tocmai just) o carte, dar afirmă în același timp, cu o oarecare vehemență, nocivitatea literaturii scrise la noi de femei. Argumentul este acela că într-o literatură insuficient vertebrată, cum este literatura română, „afectată în chip preponderent de nota lirică”, plusul de „sensibilitate” și de „lirism” pe care îl aduce creația feminină poate fi fatal : „în mișcarea noastră literară, femeile reprezintă mai degrabă factorul de inerție, acela care prelungește în niște timpuri care cer o altă estetică, vechile deprinderi ale unei producțiuni comode”[5]. Cît de „comodă” este formula autenticistă abordată de scriitoarele noastre de după Primul

1. Mihail Șerban, „E. Lovinescu”, în volumul *Amintiri*, E.P.L., București, 1969, p. 87.
2. Pompiliu Constantinescu, în *Vremea*, an. V, nr. 233, 10 aprilie 1932, p.7.
3. T. Vianu, „Amintirea lui E. Lovinescu”, în *Lumea*, an. I, nr. 2, noiembrie 1945, p. 7.
4. „Feminismul și lupta sexelor” este titlul unui articol foarte acid semnat de T. Vianu chiar în paginile revistei *Sburătorul* (an. I, nr. 10, 21 iunie 1919, p. 228-229).
5. T. Vianu, în *Gândirea*, an. VI, nr. 3, aprilie 1926, p. 137-138.

Război Mondial, îndeosebi de cele afirmate la Sburătorul, rămîne, desigur, de discutat. Însă este evident că, utilizînd fără suficiente explicitări termeni ca „lirism” și „sensibilitate”, autorul articolului comite un sofism. Ce fel de tendințe inerțiale ar fi accentuate, în literatura română a momentului, de fenomenul scrisului feminin? Căci e limpede: *lirismul, sentimentalismul, subiectivismul* „literaturii feminine” au alte conotații decît lirismul, sentimentalismul, subiectivismul prozei (neo)sămănătoriste în contra căreia se pronunță promotorii modernismului... S-ar putea spune mai degrabă că literatura feminină încurajată la Sburătorul – și cu precădere proza – este supusă unei mici tiranii a „modei”, animată de un bovarism al „noului”. Centrată pe descoperirea unei/unor subiectivități feminine, provocatoare printr-o anume atitudine detabuizantă, îndrăzneață uneori prin formula narativă, citadină și cosmopolită, impregnată de un individualism cînd difuz, cînd afirmat cu ostentație, proza autoarelor sburătoriste se înscrie în paradigma analitismului modern, de influență franceză și/sau anglo-saxonă.

Lăsîndu-le la o parte pe numeroasele veleitare, scriitoarele aduc la Sburătorul un aer proaspăt: sînt emancipate, entuziaste, receptive la noutate, implicit la noutatea literară; și, de fapt, chiar prezența lor la cenaclu – compensînd, poate, prin constanță deficitul de consistență – este în sine o importantă *noutate* în lumea literară a epocii. Realitate pe care E. Lovinescu, spre deosebire de alții, a intuit-o. E drept că deschiderea sa față de femeile scriitoare nu e totală, e drept că nu citește fără prejudecăți literatura acestora, e drept că atitudinea sa față de autoarele pe care le prețuiește este, în general, una condescendent-paternalistă, dar aceste limite ale criticului (dacă acceptăm că e vorba într-adevăr de niște „limite”) sînt în bună măsură cele ale epocii.

III.2.2. E. Lovinescu și „siluetele feminine” din *Memorii*

Recenzînd (altminteri elogios) în *Revista scriitoarelor și scriitorilor români* primul volum al *Memoriilor* lui E. Lovinescu, Mărgărita Miller-Verghy – aproape nelipsită de la întrunirile Sburătorului – îi reproșează memorialistului că „a făcut din literatură un soi de Muntele Athos, picior de femeie nu pare a fi călcat pe acolo”[1]. Absența autoarelor dintr-un tablou al literaturii române a intervalului 1900-1916 (la care se referă primul volum al *Memoriilor* lovinesciene) este, totuși, întrucîtva justificată, pentru că înainte de Primul Război Mondial „literatura feminină” există la noi numai prin (cîteva) excepții. De altfel, odată ce scrisul femeilor începe să se contureze – și în spațiul românesc – ca „fenomen”, E. Lovinescu nu întîrzie să o remarce. Ca

1. Mărgărita Miller-Verghy, în *Revista scriitoarelor și scriitorilor români*, an. IV, nr. 12, decembrie 1930

atare, în celelalte trei volume de *Memorii* (incluzînd aici și *Aqua forte*) își găsesc loc și portrete – cînd tandre, cînd ironice, eboșe în creion sau delicate acuarele – ale unora dintre frecventatoarele cenaclului[1]. Cîteva (Ticu Archip, Bebs Delavrancea, Lucia Demetrius, Ioana Postelnicu, Cella Serghi sau Sorana Gurian) beneficiază de prezentări măgulitoare și de recomandări entuziaste la momentul debutului sau chiar înainte de acest moment, spre amuzamentul malițios al cîrcotașilor din cenaclu (nu numai al celor din afara cenaclului !). Altele (Sorana Țopa sau Sarina Cassvan) îi servesc memorialistului ca pretext pentru ilustrarea unor caracterologii feminine ale vieții literare : bovarica, prețioasa ridicolă, mondena sau veleitara. Promotorul literaturii noastre feminine este totodată – în textele portretistice din *Memorii* – și un foarte acid judecător al vanității doamnelor ce-i trec pragul. Sorana ȚOPA[2] – actriță la Teatrul Național din București, bine cotată în epocă, dar și autoare dramatică modestă, din cînd în cînd poetă și eseistă... – este ironizată benign pentru gesturile-i teatrale, pentru indiscrețiile confesive la care se dedă cu dezinvoltură (incapabilă de „reculegere și interiorizare”), ca și pentru snobismul care o împinge să se declare interesată de... teozofie : tînăra cu înfățișare rustică („ne-a povestit că, pe cînd păștea gîștele, părinții o poreclise «Zăluda»”)

> „citește cărți filozofice și, lepădîndu-se de vanitățile lumii, a devenit krișnamurtistă. Iar dacă elocința ei firească te mai face încă să-ți pierzi rosturile grăbite, reținîndu-te pe stradă în faldurile problemelor sale de conștiință, ea pare totuși a se înfrîna din ce în ce, și prevăd ziua în care va înțelege că pe clapele sufletului nu se poate cînta profitabil decît în tăcere deplină...”[3]

Mult mai necruțător este încondeiată Sarina CASSVAN[4], scriitoare foarte productivă, suspectă de grafomanie. Autoare de romane cu teză feministă și de piese de teatru, autoare de literatură pentru copii,

1. O analiză a stereotipurilor lovinesciene privitoare la literatura feminină întreprinde Elena Zaharia-Filipaș în „E. Lovinescu și literatura feminină” (din volumul *Studii de literatură feminină*, Ed. Paideia, București, 2004, pp. 5-28) pornind de la portretele pe care criticul le dedică unor autoare în *Memorii*.
2. Sorana Țopa (1898-1986) a publicat abia în anii ’40 două piese de teatru : *Călătorie-n întuneric* (1943) și *Omul ascuns* (1947), drame de influență ibseniană și mai mult ori mai puțin transparente pledoarii feministe.
3. E. Lovinescu, *Memorii. Aqua forte*, Ediție îngrijită de Gabriela Omăt, Editura Minerva, București, 1998, p. 246.
4. Sarina Cassvan (1894-1978 ; căsătorită cu scriitorul Ion Pas) debutează editorial în 1913 cu nuvela *Crezul ocnașului*. Înainte de 1948 publică în jur de douăzeci de volume : romane, povestiri, literatură pentru copii – fără a mai socoti numeroasele traduceri. Dintre romanele sale, mai „cunoscute” sînt : *Între artă și iubire* (1918), *Trupul care își caută sufletul* (1932), *Femeia și cătușele ei* (1946).

publicistă, traducătoare din franceză și din germană, membră într-o sumedenie de asociații – de la Societatea Scriitorilor Români, unde e primită din 1924, pînă la *Société des Auteurs Dramatiques* și *Académie Féminine des Lettres* (ambele din Paris) –, ea s-a dorit și o „ambasadoare” a literaturii române în Franța. La începutul anilor ’30 publică la o editură pariziană, cu o prefață a Contesei de Noailles, *Contes roumains d’écrivains contemporains*, o antologie de proză românească în care sînt incluși douăzeci și doi de autori (între care Arghezi, Rebreanu, Hortensia Papadat-Bengescu, Ion Vinea). Este una dintre inițiativele ei lăudabile, pentru care E. Lovinescu nu ar avea de ce să o ironizeze. Personaj extravagant și scriitoare mediocră, „caz rar și aproape anormal”, crede memorialistul, de ambiție literară „disproporționată”, Sarina Cassvan ar fi meritat, totuși, o privire mai concesivă :

> „De cîțiva ani, doamna Sarina Cassvan zboară de la Paris la București și de la București la Paris, ca o porumbiță ce ar zbura din hulubăria unei curți în cea a curții vecine (...). Nemulțumită cu cît e la noi, își ia zborul Parisului unde, din reprezentarea unei piese în condiții modeste ca și din simpla traducere a cîtorva nuvele în franțuzește, vrea să facă mari evenimente culturale ; întoarsă la București, în loc să aducă în poșetă plicuri roze lîngă un «*bâton de rouge*», are numai tăieturi din ziarele franceze, din *le Petit Niçois*, sau din *le Courrier d’Oran*, din *l’Eclaireur des Vosges*, sau din *l’Echo des Ardennes*, din care ni se dovedește, cu fotografia alăturată, că doamna Sarina Cassvan e o mare scriitoare română ; de vei căuta mai departe în poșetă, vei găsi contracte cu edituri pentru viitoare traduceri, corespondență comercială cu diverse case cinematografice pentru filmarea piesei sale *Calvarul*, tratative cu directorii de teatru din ambele continente privitoare la aceeași piesă, iar la fund de tot, și o carte de «membră de onoare» a Academiei feminine din Paris, înființată de curînd de doamna sau de domnișoara de Wailly”.[1]

Și Georgeta MIRCEA CANCICOV[2] este o victimă a sarcasmului lovinescian. Doamna distinsă, educată la Paris – născută într-o familie care îi găzduise deseori pe George Enescu și pe Tonitza și căsătorită cu un avocat cunoscut – e introdusă la Sburătorul de Cella Delavrancea și aduce cu sine, la prima vizită în casa criticului, romanul *Poeni* (1938). Debutase (în 1936) cu un volumaș de versuri, *Un vis*,

1. E. Lovinescu, *Memorii. Aqua forte*, ediția citată, p. 247.
2. Georgeta Mircea Cancicov (1899-1984) – prozatoare și poetă – a publicat mai multe volume de proză avînd ca decor satul moldovenesc din prima jumătate a secolului XX. Dintre acestea, notabile sînt romanele *Poeni* și *Moldovenii* (1938). I-au rămas nefinalizate cîteva proiecte ample : un roman (intitulat *Issa*) a cărui acțiune se desfășoară în Iașiul celei de-a doua jumătăți a secolului al XIX-lea ; un roman cosmopolit (*Cliffside*) și un jurnal romanțat (*Drumul*) ce consemnează o călătorie de la Odessa la Paris după pacea de la Buftea. (A se vedea și capitolul despre Georgeta Mircea Cancicov din cartea Lianei Cozea, *Prozatoare ale literaturii române moderne*, Biblioteca Revistei Familia, Oradea, 1994.)

cvasi-ignorat, iar acum începea să-și aștearnă pe hîrtie, într-o proză a pitorescului etnografic, impresii, observații, amintiri dintr-o lume rurală pe care o cunoscuse în copilărie, la moșia părinților. Nici tematica rurală, nici mijloacele prozastice aparent prea puțin moderne la care apelează Georgeta Mircea Cancicov nu îl entuziasmează pe E. Lovinescu, în cazul căruia prejudecata citadinismului se dovedește dificil de surmontat. Proza autoarei, deși autentică, străină de idilismul sămănătorismului și trădînd „o admirabilă cunoaștere a obiceiurilor, a oamenilor, a mizeriei", nu are totuși „fosforescență și transcendere", rămînînd deci „o înregistrare de folclor rural, a vieții prozaice prinse filmatic în cele mai strîmte amănunte"[1]. Ce nu observă criticul în această proză „etnografică" – mai cu seamă în romanele *Poeni* și *Moldovenii* (1938) –, în care i se pare a vedea și urme ale naturalismului zolist, este o anumită modernitate a narațiunii construite cinematografic. Subtilul dispreț al lui E. Lovinescu pentru proza „tradiționalistă" și „rău scrisă" a Georgetei Mircea Cancicov se va fi explicînd și printr-o (prea-omenească) antipatie personală. Criticul notează în *Agende* că autoarea cu pricina i-a lăsat o „impresie detestabilă ca persoană"[2]. Iar într-un articol din 1942 E. Lovinescu sugerează malițios că relativul succes al scriitoarei s-ar datora întrucîtva și diligențelor politice ale avocatului Mircea Cancicov, ministru de finanțe în guvernul condus de Ion Antonescu...

De la fata anonimă care, la șaisprezece ani, a scris un roman și îi pretinde criticului o prefață[3] pînă la scriitoarele întîmpinate cu deferență la cenaclu, aproape nici una dintre frecventatoarele Sburătorului nu scapă de ironia (fie și benignă a) lui Lovinescu. Poeta Alexandrina Scurtu, autoarea unor sonete „reci ca gheața" – scrise ordonat pe niște „foi de hîrtie de mătase, divers colorate" –, doamnă „de «neam» și ținînd să se știe, instruită și ținînd să se vadă, paradoxală sau ținînd să pară", este amendată malițios pentru că expune, din snobism, „teorii comuniste". Mărgărita Miller-Verghy e ironizată – cu simpatie – pentru optimismul excesiv și pentru neobositul său activism social; iar Constanța Moscu, dimpotrivă, pentru retractilitatea cvasi-maladivă. E îngroșată pînă la ridiculizare timiditatea Sandei Movilă, scriitoarea care „și-a fixat locul pe divan, după bibliotecă, pentru a asculta, a visa sau a șopti în voie, la adăpost". Iar unei poetese romanțioase ca Mia Frollo i se schițează un portret de-a dreptul ultragiant: „gușă de porumbiță neistovită în a gurui poemul tandreților satisfăcute". Lucia Demetrius, „copila de geniu", e „o fărîmă de femeie aiurită, emotivă, speriată, pururi în panică". Ioana Postelnicu îi apare memorialistului,

1. E. Lovinescu, *Memorii. Aqua forte*, ediția citată, p. 748. Textul despre Georgeta Mircea Cancicov reprodus în acest volum a fost publicat în nr. 655 din 5 iulie 1942 al ziarului *Vremea*.
2. Vezi E. Lovinescu, *Sburătorul. Agende literare*, volumul V, ediția citată, p. 161.
3. A se vedea schița *Fata cu prefața* – în *Memorii. Aqua forte*, ediția citată.

la un moment dat, ca „dificilă, pretențioasă și mai ales familiară”, cu manifestări nevrotice. Infirmitățile fizice ale Soranei Gurian sînt descrise cu o cinică voluptate de estet. Și exemplele ar putea continua. Chiar și lui Bebs Delavrancea, a cărei inteligență „virilă” și al cărei spirit critic Lovinescu le prețuiește superlativ, privirea mizantropă a memorialistului îi descoperă, pînă la urmă, limite pe care le consideră tipic feminine : tînăra „miniaturală, cu un cap mare plin de zulufi” are toate calitățile unui excelent critic literar – și e recunoscută ca atare în cenaclu –, dar refuză să scrie : „în această spaimă de publicitate și preferință pentru cadrul limitat al divanului turcesc s-a arătat, în sfîrșit, femeie”. Și ambiția și lipsa ambiției, și dorința de afirmare și spaima de publicitate sînt astfel deopotrivă taxate – la autoarele din cenaclu – ca trăsături neîndoielnic „feminine”...

III.2.3. „Literatura femeilor” *vs.* „literatura feminină”

Exemplaritatea Hortensiei Papadat-Bengescu – subliniază E. Lovinescu într-un articol din 1939[1] – este probată (și) de performanța scriitoarei (o excepție în epocă) de a fi transgresat scriitura funciar feminină a *Apelor adînci*, pășind pe teritoriul ferm al „creației obiective”, al „epicului pur, tridimensional, și nu narativ sau evocativ, liric deci”, în așa fel încît despre literatura să se poată spune că este „numai întîmplător literatura unei femei”. Astfel, literatura Hortensiei

> „Scrisă de o femeie, nu mai e feminină ; ea poartă pecetea temperamentului masculin, a uitării de sine, a puterii de amplitudine a unui număr indefinit de obiecte foarte diferențiate și a posibilității de creație cu materiale străine după o viziune proprie, demiurgică”.[2]

Aprecierile superlative formulate de E. Lovinescu în privința acestei scriitoare merg pînă acolo încît criticul, plasînd-o pe autoarea *Hallipilor* – prin preocuparea față de problematica feminității – alături de Virginia Woolf, Mary Webb, Katherine Mansfield și Rosamond Lehmann, afirmă totodată, în chip surprinzător, că „în linia creației obiective” prozatoarea noastră le-ar fi „incomparabil superioară” contemporanelor sale engleze.[3] Afirmație care, evident, nu poate fi acceptată fără serioase rezerve, mai ales dacă e vorba de comparația cu Virginia Woolf, pe care criticul nu pare s-o fi citit cu suficientă atenție, de

1. E. Lovinescu, „Notă asupra literaturii noastre feminine”, în *Revista Fundațiilor Regale*, an. VI, nr. 7, iulie 1939, pp. 179-184. În afară de Hortensia Papadat-Bengescu, autorul articolului își ilustrează succinta „teorie” asupra literaturii feminine prin nume ca Lucia Demetrius, Cella Serghi și Ioana Postelnicu, alte două autoare – Ștefana Velisar și Sorana Gurian – fiind amintite pasager.
2. *Ibidem*, p. 180.
3. Vezi articolul citat anterior.

vreme ce îi aplică eticheta – mult prea simplificatoare – a „lirismului". (Cîteva însemnări din *Agende*[1] arată că Lovinescu a citit cel puțin două dintre romanele autoarei engleze, *Valurile* și *Anii* – pe care le recomandă și Ioanei Postelnicu sau Cellei Serghi –, dar în franceză !...) De altfel, se știe prea bine cît de puțin prețuiește Lovinescu proza așa-numit „lirică" – nu doar a autoarelor ! –, pe care o socotește drept prelungirea unui romantism minor ; or, în „poezia epică" romantismul „nu poate fi decît un element de perturbare și de dizolvare"[2]. Din păcate, nu e locul aici pentru o analiză amănunțită a teoriilor lovinesciene asupra prozei. Observăm în treacăt numai o anume rigiditate a distincției (tributare poeticii aristotelice) pe care criticul o face între genuri – între „poezia lirică" și „poezia epică" –, tocmai într-o epocă în care în literatura occidentală granițele dintre genuri și dintre specii deveneau deja mai puțin clare. Și, de asemenea, remarcăm că adesea E. Lovinescu utilizează termeni ca *lirism*, *subiectiv(itate)*, *obiectiv(itate)* într-o manieră echivocă. La fel de discutabilă ca echivalența dintre lirism, categorie estetică, și sentimentalism, categorie psihologică, este și presupoziția unui concept imuabil de lirism – și asta în plină efervescență a experimentului (poetic și prozastic deopotrivă) în spațiul occidental. Contemporană cu poezia unui T.S. Eliot sau a unui Ezra Pound, literatura Virginiei Woolf corespunde unui altfel de concept de proză „lirică" (dacă de lirism e vorba aici...) decît acela identificat de Lovinescu.

O distincție suplimentară – și nu mai puțin contestabilă – stabilește criticul între lirismul prozastic în genere și lirismul prozei feminine, acesta din urmă perceput ca o formă agravată a unei maladii discursive ce ar avea drept cauză „supunerea la individualitate" și implicit „supunerea la sex și la condițiile lui" :

> „Oricît de evoluată ar fi sub raportul talentului de expresie, *feminitatea este o formă larvară a lirismului*, a transfigurării obiectului printr-o emoție de mare frecvență, ea e reziduul unor fuziuni de lucruri disparate reduse la unitatea temperamentală a artistului. *Supunerea la individualitate implică de la sine supunerea la sex și la condițiile lui ;* scrisă de o femeie, o astfel de literatură devine feminină, centrîndu-se pe singura axă a vieții femeii, dragostea sub toate formele ei : sensibilitate, senzualitate, după temperament"[1] (*s.m.*).

Avenită este, în schimb, o altă distincție trasată de E. Lovinescu în cuprinsul aceluiași articol din *R.F.R.*, aceea dintre

> „*literatura femeilor* și *literatura feminină* – fără a mai pomeni de *literatura feministă*, al cărei caracter tendențios și programatic o scoate din cadrul

1. A se vedea E. Lovinescu, *„Sburătorul". Agende literare*, vol. V (1936-1939).
2. Am citat din : E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, Vol. 2, Ed. Minerva, București, 1973, p. 14.
3. E. Lovinescu, „Notă asupra literaturii noastre feminine", articol citat.

> limitelor artei în concepția strict estetică. *Literatura femeilor nu e exclusiv feminină*, adică o literatură în care se valorifică elementele esențiale ale feminității, întrucît *arta nu trebuie să cunoască legile sexelor*" (*s.m.*).

Altădată, într-un subcapitol din *Istoria literaturii române contemporane* consacrat prozei de început a Hortensiei Papadat-Bengescu, Lovinescu încercase, de altfel, să arate din ce motiv „întreaga literatură feminină e lirică" : situația se explică prin condiția socială a scriitoarei mai degrabă decît prin „condițiile sufletești ale femeii"[1] (prin niște coduri și roluri impuse contextual, am spune azi, mai curînd decît prin niște determinări naturale). Afirmația este de bun simț, aproape o banalitate ; însă nu de puține ori Lovinescu pare să uite că el însuși a consemnat-o.

În pofida recunoașterii de principiu a faptului că „arta nu trebuie să cunoască legile sexelor", criticul se obstinează în a analiza literatura autoarelor printr-o permanentă confruntare cu o paradigmă literară „masculină". Ca și cum capacitatea de obiectivare, forța de a depăși limitările egotiste, deschiderea către o viziune mai cuprinzătoare asupra existentului – și alte asemenea virtuți care, adăugate talentului, fac dintr-un autor un scriitor în toată puterea cuvîntului – ar fi atribute ale masculinității, iar nu apanajul spiritului pur și simplu, dincolo de orice presupuse determinări biologice. Cînd o elogiază pe Hortensia Papadat-Bengescu (sau, mai rar, pe o altă autoare), E. Lovinescu, la fel ca și alți critici interbelici, face asta în virtutea recunoașterii unui talent și a unei inteligențe „bărbătești".

Însă dincolo de orice malițiozități, idei preconcepute sau capricii, nu-i poate fi contestată criticului deschiderea față de scriitoarele de talent ce încercau să-și croiască drum prin lumea literară a epocii și pe care nu de puține ori le-a sprijinit – nu doar oferindu-le sugestii literare sau încurajări morale, ci și insistînd pe lîngă editori să le publice cărțile ori girîndu-le prin generoase articole de recomandare[2]. Pe de altă parte, în ce privește selecția scriitoarelor recomandate, nu-i pot fi contestate lui E. Lovinescu buna credință, luciditatea critică și fidelitatea față de principiul valorii. I se poate reproșa că a ignorat sau subevaluat proza unei Anișoara Odeanu sau a unei Henriette Yvonne Stahl, dar nu și că ar fi promovat autoare fără valoare. În poezie, puține voci feminine i-au atras atenția criticului : cu excepția Elenei Farago – despre care a scris (încă din 1906) foarte favorabil – și a Claudiei Millian, poetesele epocii (de dinainte și de după război deopotrivă) i-au părut, pe bună dreptate, mimetice și convenționale. Dintre prozatoare, le-a remarcat, încurajat și susținut pe Ticu Archip, Lucia

---

1. E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, ed. cit., vol. II, p. 239.
2. Voi insista asupra acestui aspect în mai multe dintre capitolele următoare, mai precis în studiile de caz dedicate lui Ticu Archip, Sandei Movilă, Luciei Demetrius, Cellei Serghi, Ioanei Postelnicu și Soranei Gurian.

Demetrius, Cella Serghi, Ioana Postelnicu, Sorana Gurian și, înainte de toate, pe creatoarea *Hallipilor*, pe care, de altfel – în calitatea ei de etalon (implicit valoric) al prozei feminine și totodată al prozei noastre moderne –, amfitrionul de la Sburătorul ar fi dorit să o impună ca lectură obligatorie și model literar tuturor doamnelor cu reale înclinații scriitoricești venite să-i solicite sfatul.

Nu în ultimul rînd, sînt la Sburătorul și cîteva respectabile militante feministe – în special doamne de la *Revista Scriitoarei* – pe care E. Lovinescu, dincolo de ușoarele ironii, le întîmpină cu destulă cordialitate. La loc de cinste se află Mărgărita MILLER-VERGHY[1], bătrîna și originala domnișoară cu ascendență în aristocrația poloneză – și, s-ar zice, personaj de proză estetizantă –, licențiată în Litere la București și doctor în Filosofie la Geneva, profesoară, publicistă, prozatoare, autoare dramatică și traducătoare. În evocarea călduroasă a lui Ieronim Șerbu, ea se distinge ca o prezență cu totul aparte:

> „În fotoliul rezervat doamnei Hortensia Papadat-Bengescu ședea acum o doamnă oarbă, îmbrăcată într-o rochie gris-argent și cu un fular bleu-pal în jurul gîtului. De la părul argintiu la rochie și fularul bleu-pal pînă la pantofii albi, de la muzicalitatea glasului pînă la moliciunea gesturilor, toată ființa bătrînei întruchipa un minunat pastel, iar glasul ei părea a suna ca un acord muzical. Ea întreagă deștepta amintirea unei vechi și subtile melodii mozartiene".[2]

Cu toată malițiozitatea unor considerații despre activismul frenetic al Mărgăritei Miller-Verghy, care nu pregetă să-și risipească energia în „serbări artistice, (...) baluri, (...) lecturi publice, (...) construcții de căminuri" („dintr-un instinct suveran de sociabilitate, de mondenitate"), din portretul schițat de E. Lovinescu în *Aqua forte*[3] se degajă o vădită simpatie pentru cea care, la ședințele Sburătorului, „de ani și ani de zile (...) ascultă (...) totul cu o vie participare" și pe care o „frenetică nevoie de activitate creatoare" o determină să se livreze unui șir nesfîrșit de proiecte.

În afară de manuale didactice și de cărți romanțios-moralizatoare pentru domnișoarele de la școlile de fete și în afară de traduceri, Mărgărita Miller-Verghy s-a ambiționat să scrie și literatură propriu-zisă: și nu doar proză desuet-romantică precum în romanul *Théano* – publicat sub pseudonimul Dionis[4], în 1909, la editura

1. Mărgărita Miller-Verghy (1865-1953) a fost o apropiată a familiei Delavrancea și o bună prietenă a Maricăi Sion (Caragiale).
2. Ieronim Șerbu, *Vitrina cu amintiri*, ed. C.R., București, 1973, p. 20.
3. Vezi E. Lovinescu, *Memorii. Aqua forte*, ed. cit., p. 240 și urm.
4. Sub acest pseudonim colaborează autoarea și la revista *Sămănătorul*. Alte pseudonime folosite sînt Ariel (cu care semnează de cîteva ori articole în ziarul *La Patrie* înainte de Primul Război Mondial), Mama Lola sau Ion Pravilă (Vezi Sanda Golopenția, „Mărgărita Miller-Verghy", în Katharina M. Wilson

Alcalay[1] – ori ca în volumul de nuvele *Umbre pe ecran* (1935), cu personaje și situații excepționale, cu prinți, prințese sau artiști geniali, ci și, spre sfîrșitul vieții, proză autobiografică de bună calitate (*Cealaltă lumină*, 1944) sau – fapt curios, poate – roman (*Prințesa în crinolină*, 1946). Dar aristocrata cu elanuri revendicative de stînga, feminista ironizată de Lovinescu se remarcă în special grație unei antologii a literaturii noastre feminine – *Evoluția scrisului feminin în România* –, antologie realizată împreună cu poeta minoră Ecaterina Săndulescu și proiectată a avea două volume suficient de ample, din care, din păcate, a apărut unul singur, în 1935, cu o prefață semnată de nimeni altcineva decît E. Lovinescu. În cele trei pagini ale prefeței, criticul își explică precaut gestul, care putea părea neobișnuit, de a acorda girul său unei atari antologii[2]. Începînd prin a motiva importanța antologiilor în genere în epoca modernă – „încărcată de activități prea risipite pentru a putea fi urmărite în evoluția lor” –, mărturisește că i s-a părut curios, într-o primă instanță, demersul celor două autoare ale antologiei, întrucît „arta nu cunoaște sex, vîrstă, regiune și, chiar, în ultimă analiză, naționalitate”, operele grupîndu-se și ierarhizîndu-se strict după criterii estetice. Totuși, adaugă Lovinescu, pentru o mai bună orientare în cîmpul literar ar fi nevoie, în plus față de criteriul estetic, esențial, de anumite „criterii secundare”. Astfel, conchide criticul, aparent contrazicînd axioma inițială a exclusivității criteriului estetic în judecarea produselor artei, „după cum e națională, arta poate deveni și regională, și poate avea și sex și vîrstă”. O precizare semnificativă este aceea că textele din antologie nu au fost selectate în primul rînd după criteriul estetic, scopul cărții fiind, de altminteri, unul documentar : „Intenția autoarelor a fost să ne dea icoana cinetică (...) a întregii activități a femeii române în domeniul mai larg al scrisului, *fără condiția exclusivă a artei pure*” ; „materialul (...) nu trebuie judecat prin prisma valorii în sine, ci raportat la epocă, adică prin *valoarea sa reprezentativă*” (s.m.). Dacă antologatoarele s-ar fi călăuzit exclusiv după criteriul valoric, atunci lucrarea lor „s-ar fi ușurat de o bună parte” – strecoară iarăși criticul o (totuși întrucîtva) îndreptățită malițiozitate. Altfel, cu toate precizările, nuanțările, relativizările și obiecțiile formulate, E. Lovinescu are o atitudine mai mult decît comprehensivă față de un asemenea demers, deloc lesnicios, de recuperare a unei tradiții românești, oricît de firave, a scrisului feminin. Și, prin chiar faptul că acceptă să scrie prefața antologiei, își

(ed.), *An Encyclopedia of Continental Women Writers*, Vol. II, L-Z, Routledge, Londra, 1991, p. 839-840.

1. În mod eronat, în Dicționarul General al Literaturii Române (vol. IV, L-O, București, 2005) este indicat anul 1919 ca dată a apariției romanului. În 1921 *Théano* apare și la Paris, la Editura Grasset.
2. Vezi prefața lui E. Lovinescu la *Evoluția scrisului feminin în România* (de Mărgărita Miller-Verghy și Ecaterina Săndulescu), Ed. Bucovina, București, 1935, p. V-VII

asumă – mai mult decît în cronica de întîmpinare – un discurs de promovare a literaturii femeilor, ca parte dintr-un proiect emancipator de amploare specific modernității românești interbelice.

III.2.4. Scriitoarele, *familia* și *familia literară*

Sburătorul este pentru mai toate autoarele încurajate de E. Lovinescu o familie. Mai mult: în viziunea lor, e chiar familia ideală – spațiu al armoniei, al comuniunii –, foarte diferită de modelul patriarhal (opresiv și de aceea inhibant), în cadrul căruia se stabilesc ierarhii imuabile și ale cărui reguli sînt, în mod sistematic, discriminatorii față de femei și severe față de cei tineri. Analogia – interesant de psihanalizat – între „familie" și „familia literară" o fac, de altfel, constant autoarele însele care, nu de puține ori, caută în microclimatul unui cerc literar o compensație pentru deziluziile resimțite într-un mediu familial constrîngător sau, după caz, pentru absența unei familii. De pildă, Ioana Postelnicu se decide să treacă pragul casei lui Lovinescu într-un moment critic al vieții ei, cînd – „tînără doamnă, mamă a unei fetițe de șase ani", confiscată de monotonia unei vieți burgheze „pe care o asemănam cu o imensă apă în care pluteam fără a vedea vreun țărm"[1] – într-o dimineață de lîncezeală în familie, în absența soțului, privirile îi alunecă asupra unui grupaj omagial dedicat lui E. Lovinescu de ziarul *Dimineața*:

> „Pagina era acoperită de texte semnate de scriitori «sburătoriști». Narau cum au ajuns ei în casa criticului, cum au fost primiți de către acesta, cît datorau ei cenaclului «Sburătorul». (...) Scria doamna Hortensia Papadat-Bengescu, Ticu Archip, Felix Aderca și alții, și înțelegeam că nu era greu său ajung și eu acolo... (...)
> – Mamă, am să telefonez criticului, am zis exaltat (...).
> – Bine faci, m-a îndemnat mama, care știa că de ani de zile umplu caiete cu tot ce-mi trece prin cap.
> – Dacă află Felix? Am întrebat îngrijorată. A fi făcut ceva ce n-avea parafa lui, era un lucru cu totul de neconceput. La acea vreme nu intrasem singură într-un cinematograf, nu urcasem vreodată într-un taxi, nu aveam un ban de buzunar de care să nu dau socoteală. Trăiam, circulam, existam prin el. Clopotul de sticlă era așezat peste mine... (...)
> – Dacă nu-i spui, nu află!"[2]

Tînără scriitoare, Ioana Postelnicu frecventează cenaclul într-un soi de clandestinitate, sub apăsătoarea impresie că încalcă astfel un tabu, dar și cu secreta satisfacție a unui început de independență. Crescută într-un cult al supunerii feminine, ea găsește în amfitrionul Sburătorului tot un „tutore", livrîndu-se fără rezerve – ca scriitoare

1. Ioana Postelnicu, *Seva din adîncuri*, Ed. Minerva, București, 1985, p. 206.
2. *Ibidem*, p. 207.

debutantă – judecății acestuia, doar că „Maestrul” întruchipează aici autoritatea masculină legitimă, nediscreționară, fiind considerat ca un *pater* protector (nu opresor!), cu vederile reformistului. Rămînem – și la Sburătorul – în interiorul unei logici a dominației Tatălui, însă a unei dominații discrete pe care scriitoarele fidele cercului (cu excepția Hortensiei Papadat-Bengescu) nu numai că o acceptă tacit, ci într-un fel, parcă nesigure de ele însele „în absența stăpînilor”, o caută ca pe un punct de reper. Dacă o autoare ca Ioana Postelnicu află la Sburătorul o cale de evaziune din închisoarea conjugală, deschizîndu-i-se „providențial” perspectiva unui mediu propice cultivării propriei individualități multă vreme puse între paranteze, independenta Ticu Archip – profesoară celibatară – descoperă la cenaclul patronat de E. Lovinescu o mare familie, un subtitut al acelei familii pe care, probabil, și-ar fi dorit-o, pentru a i se dedica total, cu frustrarea de a nu-și putea consuma rezervele de devoțiune. Scriitoarea afirmă că Sburătorul este singurul cerc unde se simte cu adevărat bine și descrie aproape pasional „spiritul (...) de largă înțelegere, de stimă pentru o idee străină”, „spiritul acesta unic de credință” în puterea literaturii pe care Lovinescu l-ar fi imprimat discuțiilor din cenaclu[1]. Sau:

> „Nu se poate bănui pasiunea și răbdarea cu care șeful cenaclului Sburătorul scormonește vorbele scrise în căutarea paietelor fosforescente. Trebuie văzut la lucru, trebuie auzit în fiecare duminică (...) cerînd explicații, dînd interpretări, împrumutînd viziuni”[2].

În biroul criticului – își aduce aminte și Cella Serghi, care pătrunde prima oară în cenaclu abia prin 1938 (după apariția romanului său de debut), moment pe care îl așteptase ani de-a rîndul – „te simțeai (...) departe de tot ce era, dincolo de acea casă, și nedreptate, și persecuție, și cancanuri”[3]. E o privire idealizatoare, împărtășită de multe dintre frecventatoarele cenaclului și motivată într-o oarecare măsură și de faptul că acestea văd în Lovinescu nu doar *criticul* – de la care așteaptă o confirmare a talentului lor literar –, ci și *omul* – căruia deseori i se confesează și la care apelează chiar și în chestiuni (mai prozaice) de subzistență. Jurnalul lui Lovinescu este întesat de însemnări precum: „Lucia Demetrius – a fost respinsă la examen de impiegat”, „Sorana Gurian cată loc de asistentă la un dentist”, „Sanda Movilă (...) și eternele sale doleanțe materiale și, de data asta, și amoroase”, „Întîlnit cu Sanda Movilă, aruncată de la Instrucție (antilegionară) la coordonare”, „Cella Serghi – mizeriile financiare ale vieții”,

---

1. F. Aderca, „De vorbă cu d-ra Ticu Archip”, în *Adevărul literar și artistic*, an. IX, nr. 461, 6 oct. 1929, p. 2.
2. Ticu Archip, „«Sburătorul» văzut de...”, în *Vremea*, an. V, nr. 232, p. 7.
3. Cella Serghi, „E. Lovinescu evocat de...”, în *13 Rotonde*, Muzeul literaturii române, București, 1976, p. 96.

„Popea, 5-7, profund absentă descompusă, pentru mici lucruri casnice. (...) Visite en dame désabusée”.

Dar privirii pline de maliție a unei Henriette Yvonne Stahl atmosfera „familială” de la Sburătorul i se arată în culori mai puțin idilice : „Acolo erau tot felul de intrigi amoroase și altele”[1]. Afirmații nu tocmai lipsite de fundament – dacă răsfoim „detectivistic” *Agendele* lovinesciene sau diferite volume cu caracter confesiv al unor interbelici. Tot Henriette Yvonne Stahl, mărturisindu-și fără înconjur aversiunea de o viață față de autoarea *Hallipilor*, își amintește :

> „(...) eram prietenă cu Titi Bălăcioiu, de o calitate extraordinară, nevasta lui Lovinescu, și nu cu Hortensia Papadat-Bengescu. Din această cauză am evitat mereu să merg acolo. Mă enerva Hortensia Papadat-Bengescu, care apărea ca o matroană, se instala în față și, cu privirea zîmbitoare, studiată și falsă, încerca să stăpînească auditoriul și pe Eugen Lovinescu. Faptul că din cauza acestei prezențe nu putea veni niciodată prietena mea Titi Bălăcioiu la cenaclu mă scotea din sărite”[2].

III.2.5. Hortensia Papadat-Bengescu la *Sburătorul*

Potrivit unei anecdote vehiculate de texte memorialistice mai vechi sau mai noi, atașamentul criticului față de această familie secundă – a Sburătorului – ar fi fost atît de puternic, încît nici chiar evenimentul nașterii unicei fiice, Monica, petrecut în timp ce Hortensia Papadat-Bengescu citea un fragment de proză, nu l-ar fi putut determina să întrerupă lectura din cenaclu. Însemnările din *Agende* arată însă că lucrurile s-au petrecut un pic altfel : Monica se naște într-o zi de luni („la 9 dimineată, după mari dureri”[3]), Hortensia citise cu o zi înainte „cu mare succes” un fragment de roman... Deși este încă din primii săi ani o răsfățată a cenacliștilor – care îi aduc cadouri, o scot la plimbare (mai ales doamnele !) sau îi dedică versuri la aniversare[4] –, fiica criticului păstrează (cum reiese din mărturisirile sale de jurnal și din *La apa Vavilonului*), poate nemărturisită direct, o amintire nu întotdeauna luminoasă a Sburătorului, lăsînd a se înțelege că existența acestui cerc cu o marcată componență feminină ar fi frustrat-o întrucîtva de cuvenita atenție paternă (după cum, într-un alt plan, ar

1. Vezi Ileana Corbea și Nicolae Florescu, *Biografii posibile*, Vol. I, Ed. Eminescu, București, 1973.
2. Vezi : Mihalea Cristea, *Despre realitatea iluziei*, Ed. Minerva, 1996, p. 163
3. *„Sburătorul”. Agende literare*, Vol. I, ed. cit., p. 28
4. Este binecunoscut grupajul de „Versuri pentru Monica” dedicat fiicei criticului cînd aceasta nu împlinise încă trei ani și publicat în *Sburătorul*, an. IV, nr. 4, iunie 1926 – găsim aici cinci poeme „pentru Monica” semnate de Hortensia Papadat-Bengescu, F. Aderca, Sanda Movilă, G. Nichita și Mia Frollo. Un articol pe această temă a scris Ioana Pârvulescu : vezi „Cadouri pentru Monica”, în *România literară*, nr. 45, 12-18 noiembrie 2003.

fi influențat malign relațiile părinților). La maturitate, fiica ultragiată evită sistematic să scrie despre doamnele care au frecventat cenaclul sau se pronunță cu un dispreț suveran. (Despre Lucia Demetrius, de exemplu, Monica Lovinescu scrie doar ca despre autoarea care, în anii ’50, a pactizat cu regimul comunist[1]. Ioana Postelnicu și Cella Serghi sînt tratate, în cîteva însemnări de jurnal, ca scriitoare complet lipsite de talent. De Ticu Archip, cea care – aflăm din *Agende* – o ducea în copilărie „la Moși”, împreună cu Hortensia, pare să fi uitat. Iar o Sanda Movilă sau o Mărgărita Miller-Verghy aproape că nu există pentru Monica Lovinescu. În privința *literaturii* Soranei Gurian – autoare pe care, la începutul anilor ’50, o întîlnește destul de des în anumite cercuri pariziene și a cărei legatară testamentară devine – se exprimă parcimonios.) Într-un efort de obiectivare, îi dă cezarului ce este al cezarului atunci cînd vine vorba despre Hortensia Papadat-Bengescu, dar din felul (oscilînd între glacialitate și ironie) în care o evocă pe scriitoarea atît de prețuită de E. Lovinescu rezultă resentimente abia stăpînite. Înfățișînd în pagini de jurnal, prin 1962, duminicile petrecute în copilărie la Sburătorul, „cu vreo păpușă sau o pisică în brațe”, printre oameni care, citindu-și creațiile, „la rîndul lor (...) păreau că se joacă de-a ceva”, Monica Lovinescu își amintește de Hortensia ca de o persoană mai degrabă dezagreabilă – din fața căreia resimțea impulsul de a fugi, plictisită de lectura interminabilă a scriitoarei și iritată de „glasul uneori strident, în același timp monoton, deseori artificial (...), care psalmodia îndelung”. Dar :

> „Mai fugeam de Hortensia și din alte motive. Cum da de mine, mă lua în brațe și-și proptea afectuos bărbia de capul meu. Ori, avea în bărbie un fir de păr, care mi se părea mereu că mă înțeapă. În plus, ne trimitea la zile mari aceleași flori care cadrau cu numele ei : hortensii. Din pricina cărora nu-mi plăcea nici numele. Dar ori de cîte ori fugeam din birou, aveam remușcări, deoarece simțeam că, dacă nu izbutisem să car după mine pe nimeni în camera de alături (de mama, nici nu putea fi vorba, ea doar primea) să-mi spună o poveste mai pentru vîrsta mea, era tocmai pentru că povestea din birou își avea tîlcul ei pe care-l ghicisem doar din atenția încordată a celor care ascultau”[2].

Cît privește natura relației presupus privilegiate a Hortensiei („stăpînă pe inima și mintea tatei din anii ’20 și ceva”, notează M.L.[3]) cu amfitrionul de la Sburătorul, edificatoare ar fi corespondența epistolară a celor doi – foarte consistentă, se pare –, încă needitată. Scrisorile lui E. Lovinescu adresate Hortensiei au fost salvate, în anii comunismului, de Ileana Vrancea, care le-a scos din țară și le-a înmînat

1. Vezi *Unde scurte II. Seismograme*, Ed. Humanitas, 1993, pp. 162-164.
2. Monica Lovinescu, *Unde scurte. Jurnal indirect*, Ed. Humanitas, București, 1990, p. 54.
3. *Idem*, *Jurnal. 1998-2000*, Ed. Humanitas, București, 2006, p. 383.

Monicăi Lovinescu la Paris (primind ulterior din partea acesteia niște fotocopii) :

> „Lungă misivă de la Ileana Vrancea. (...) Ar dori să publicăm împreună corespondența dintre tata și Hortensia Papadat-Bengescu, mai precis scrisorile lui către H.P.-B. (...). Una dintre noi să scrie prefața, cealaltă postfața. Nici gînd. Cum poate să-și închipuie că aș fi în stare să comentez iubirile tatei, chiar dacă aparțin și literaturii ?"[1]

Paisprezece piese ale corespondenței în discuție (datînd, cu o singură excepție, din perioada 1930-1939) au apărut totuși într-un volum de *Scrisori și documente*[2], la începutul anilor '80. Fără să confirme ipoteza (nu se știe cît de fondată a) unei legături sentimentale, scrisorile sugerează o tandră prietenie intelectuală și o afecțiune matură. De la Fălticeni, unde se retrage în fiecare vară, criticul îi trimite scriitoarei favorite sugestii utile șantierului ei literar ori vești despre cărțile la care lucrează el însuși.

Într-o scrisoare din august 1934[3], Lovinescu îi aduce aminte prețuitei scriitoare că în toamnă o așteaptă „*une «rentrée»* și un rol activ la înălțimea unei noi generații sburătoriste" care o admiră. Fiecărui tînăr scriitor nou venit în cercul Sburătorului, criticul nu omite să-i recomande – nu doar cu entuziasm, dar și pe un ton ușor imperativ – cărțile „doamnei Hortensia Papadat-Bengescu" ; și e foarte încîntat să poată însemna în jurnal propoziții ca : „Tinerii Zaharia Stancu și Goran au descoperit pe H.P.-B.". O mustră pe Cella Serghi cînd aceasta recunoaște nonșalant că încă nu a citit-o pe autoarea *Hallipilor* :

> „– Vezi, dumneata ai scris o singură carte care de-abia a apărut, și doamna Papadat-Bengescu a citit-o și vrea să te cunoască.
> Pe urmă mi-a arătat fotografia ei. S-ar fi spus că nu are nimic mai de preț în toată casa.
> – E foarte frumoasă ! am exclamat.
> – Distinsă ! m-a corectat maestrul"[4].

Ioana Postelnicu are de suportat o lecție asemănătoare cînd îl vizitează pentru prima dată pe Lovinescu. Dar, spre deosebire de Cella Serghi, se poate lăuda mai tîrziu că „maestrul" i-ar fi permis să ocupe fotoliul

1. Monica Lovinescu, *Jurnal. 1994-1995*, Ed. Humanitas, București, 2004, p. 248. În *O sută de zile cu Monica Lovinescu* (Ed. Vremea, București, 2008), Doina Jela relatează o discuție avută cu fiica criticului, de unde rezultă că aceasta ar fi distrus, spre sfîrșitul vieții, scrisorile cu pricina – o copie a lor ar fi rămas, totuși, în posesia Ilenei Vrancea.
2. E. Lovinescu, *Scrisori și documente*, Ediție îngrijită, prefață, note și indice de Nicolae Scurtu, Ed. Minerva, București, 1981, pp. 238-247.
3. *Ibidem*, p. 240 și urm.
4. Cella Serghi, *Pe firul de păianjen al memoriei*, Ed. Cartea Românească, București, 1977, p. 232.

(celebrul fotoliu al) Hortensiei cînd aceasta, „fiind mai mult suferindă, venea foarte rar” la cenaclu[1]. Altminteri, în alte împrejurări, Popea (cum o alintă criticul pe Ioana Postelnicu) se vede nevoită să-și recunoască, în foru-i lăuntric, inferioritatea în fața siguranței de sine a Hortensiei : invitată adesea, alături de alți scriitori fideli cercului, să prînzească împreună cu maestrul,

> „Eram plină de mirare de conversația doamnei Bengescu. Nu știu cum vorbea. Nu pot reproduce nici o frază, nici o idee. Vorbea din vîrful buzelor, parcă în cimilituri. Și după fiecare propoziție, gîngurea, rîdea. Cred că eram siderată de personalitatea ei. (...) Era o *doamnă mare*, pentru care Lovinescu avea sentimente fără reproș”[2].

Asupra mai tinerelor scriitoare prezența „marii europene” exercită o (suplimentară) acțiune inhibitorie. Timida Lucia Demetrius nu va putea uita, de pildă, că succesul primei sale lecturi la Sburătorul a fost umbrit de „primirea sărbătorească”[3] ce i s-a făcut Hortensiei, revenită după mai multe luni de absență.

Dacă celelalte doamne participante la cenaclu obișnuiesc să se retragă într-un ungher mai discret al odăii, „pe divan, printre perinele brodate”[4], Hortensia tronează maiestuoasă în fotoliul din fața biroului. În mod semnificativ ! – căci ea este singura autoare care s-a desprins, fără nici un fel de reticențe și de inhibiții, de plutonul doamnelor de la Sburătorul. E o evidență : singură Hortensia Papadat-Bengescu nu are nevoie de indulgența galantă a criticii – exclusiv masculine la acea dată –, iar locul său central în cenaclul patronat de Lovinescu e perfect justificat printr-o operă care nu este doar aceea a „romancierei femeilor”.

În epoca sa de glorie – coincizînd cu lunga epocă a Sburătorului –, Hortensia Papadat-Bengescu intrigă și fascinează, trezește simpatii și antipatii, e foarte activă și mai ales – o spune Cella Serghi, una dintre contemporanele (deloc îngăduitoare) care au încercat fără succes să o concureze – „tulburător de vie”. La cenaclul lui Lovinescu ea găsește, ca și alte autoare, o familie ideală ; dar – iarăși spre deosebire de celelalte doamne ! – o familie în care se integrează fără a se simți datoare să se supună la modul „feminin” vreunei autorități, fie și aceea a criticului-gazdă, cu care comunică de pe poziții egale. Acceptă cu luciditate sugestii, însă, ea însăși spirit creator, pare că refuză – cu discreție – să se lase modelată de un Pygmalion : este chiar motivul pentru care părăsește ambianța de la *Viața românească*. De aceea, observația lui Sorin Alexandrescu[5] potrivit căreia recomandările lovinesciene ar fi

1. Ioana Postelnicu, *Seva din adîncuri*, ed. cit., p. 216.
2. *Ibidem*, p. 223.
3. Lucia Demetrius, *Memorii*, Ed. Albatros, București, 2005, p. 205.
4. Ieronim Șerbu, *op. cit.*, p. 19.
5. Vezi Sorin Alexandrescu, „Alunecosul, necesarul feminism”, în *Identitate în ruptură*, Ed. Univers, București, 2000, p. 310.

acționat „castrator" asupra scriitoarei („Cum altfel poate fi numită operația prin care Lovinescu corectează începuturile «greșite» ale primelor cărți ale Hortensiei Papadat-Bengescu, aducînd-o pe calea cea bună a prozei obiective?") mi se pare atacabilă. O atare afirmație se întemeiază pe cîteva simple presupoziții considerate în mod sofistic drept evidențe. Anume că: 1) scrisul autoarei nu ar fi suferit transformări esențiale dacă nu ar fi avut loc întîlnirea cu Lovinescu; 2) maniera „obiectivă" în care au fost concepute cărțile de maturitate ale Hortensiei este rezultatul artificial al unor imperative din afară; 3) proza autoarei ar fi „trebuit" să cantoneze în zona autoanalizei și a tematizării cvasi-exclusive a feminității/„feminităților", întrucît 4) există un specific al „prozei feminine", a cărui transgresare ar echivala cu depersonalizarea – ca o consecință directă a defeminizării –, cu inautenticul, cu – în termenii criticului invocat – „castrarea". În pledoaria pro-feministă a lui Sorin Alexandrescu este decodabilă abordarea unui discurs specific feminismului diferenței – inaparent (poate și involuntar) discriminatoriu – ce postulează ca necesară afirmarea, în literatura femeilor, a unei opoziții tranșante față de ceea ce nu îi este specific, față de ceea ce ar caracteriza, în mod natural (!), literatura „opresorului", literatura „masculină". În acest context, narațiunea obiectivă – componentă a unei construcții de tip raționalist – este considerată ca o falsă opțiune a Hortensiei, improprie structurii profunde a scriitoarei.

Prejudecata influenței covîrșitoare exercitate de mediul sburătorist (și mai ales de E. Lovinescu) asupra Hortensiei își va fi găsit argumente și în anumite confesiuni ale autoarei, care s-ar cuveni însă luate *cum grano salis*:

> „Evoluția mea către romanul epic a fost determinată de cercul «Sburătorului». După ce dramatizasem *Lulu*, îmi făgăduisem oarecare odihnă, cînd, spre uimirea mea, domnul E. Lovinescu a anunțat, la una din șezătorile de duminică după-amiază, că «doamna Papadat Bengescu va scrie un roman obiectiv». Odată cu dumneavoastră am aflat și eu vestea"[1] –

relatează scriitoarea în dialogul binecunoscut cu F. Aderca. Tot aici ea susține (poate cu o modestie jucată și cu o reverențiozitate ce va fi conținînd și un grăunte de formalism) că, dacă „tot timpul cît am colaborat la *Viața românească* eram stăpînită de un simțămînt ciudat: mă credeam perfectă", la Sburătorul, dimpotrivă, „sînt stăpînită de un sentiment umil: mi se pare că sînt încă perfectibilă". Dar importantă este precizarea care urmează imediat după această frază, atenuîndu-i vădit „umilitatea":

> „Evident, simțirile mele sînt în afară de natura cercurilor în care am lucrat, și lor le datorez nenumăratele pagini adunate în atîtea volume scrise și alte cîteva nescrise".

1. F. Aderca, „De vorbă cu doamna Hortensia Papadat-Bengescu", în *Contribuții critice*, Editura Minerva, București, 1983, p. 138.

Scenariul conform căruia proza acestei autoare ar fi fost deturnată din albia subiectiv-lirică a *Apelor adînci* de o (presupusă) intervenție de mînă forte a lui E. Lovinescu nu are, în realitate, o atît de mare îndreptățire cum am putea crede – influențați de o întreagă tradiție a exegezei Hortensiei Papadat-Bengescu. Salutată de unii ca o izbîndă, privită cu regret de alții, mai tîrziu, din anii ’80 încoace – din momentul cînd pot fi semnalate primele încercări de revalorizare a prozelor de început ale autoarei –, atît de frecvent enunțata „trecere de la subiectiv la obiectiv” (clișeu exegetic greu de ocolit), de la disecție la construcție, este totuși opțiunea unei scriitoare mature, nicidecum rezultatul unei (sterilizante) intervenții pe un corp textual docil.

IV

Hortensia Papadat-Bengescu, „romanciera femeilor”

IV.1. „Sufletul feminine” *vs.* „sufletul *celorlalți*”

O observație recurentă în exegeza Hortensiei pare a sugera că un talent înnăscut, spontan (mai degrabă decît o matură voință de elaborare) i-ar fi impus autoarei o scriitură simplă ce înfățișează fără să problematizeze – alunecînd uneori în lirism – universul unei feminități larvare sau, în orice caz, definite aproape exclusiv de sensibilitate (în dublu sens, de „senzație” și de „sentiment”). Dar autoarea nu se mulțumește *să descrie* simple drame feminine. Prin tot ceea ce scrie, ea (re)pune în discuție noțiunea însăși de feminitate : încearcă să înțeleagă mentalități, mecanisme de gîndire, examinează prejudecăți, făcînd să se deruleze, ca într-un fel de fototecă, imagini mai mult ori mai puțin stereotipe ale feminității, așa cum s-au înrădăcinat acestea în mentalul colectiv, modelate de societate și de o îndelungă tradiție culturală. Și, făcînd să ruleze aceste imagini, autoarea strecoară adesea printre rînduri comentarii de o ironie mordantă.

Este lesne sesizabilă astăzi în proza Hortensiei Papadat-Bengescu o intenție de demontare a unor stereotipuri privind femeia și feminitatea, intenție pe care critica, refuzîndu-i din start autoarei dimensiunea reflexivității, a trecut-o sub tăcere. În faptul că autoarea se preocupă obsesiv de explorarea condiției feminine, exegeții de ambe sexe au văzut un corolar al lipsei de apetit pentru eveniment, pentru dinamism – pentru proza bine articulată epic – și totodată pentru anumite semnificații majore, trăsături presupuse a fi cvasi-exclusiv definitorii pentru scriitura „virilă”. În corespondența cu Ibrăileanu scriitoarea – încă în etapa tatonărilor nuvelistice – explică de ce e interesată (deocamdată !) de transcrierea propriei subiectivități mai mult decît de „sufletul celorlalți”, de explorarea „sufletului feminin” mai mult decît de „fapte”, de marile evenimente pe care, în general, bărbații de provoacă și le controlează.

> „Da ! Mă interesează mult și sufletul celorlalți, mă pasionează chiar, îi privesc neobosit și ochiul meu vede toate firele cît de încîlcite care mînă

> faptele lor exterioare și viața lor internă. Dacă nu scriu încă de ei nimic, e fiindcă sînt la o epocă cînd sînt absorbită prea viu de mine. Cît va mai ține? Nu prea mult. Știu să mă stăpînesc (...). Voi scrie atunci poveștile celorlalți. Și iată-mă gata să plîng la ideea acestei viitoare abnegațiuni. Acum însă, chiar cînd uneori scriu la persoana a treia, e o operațiune făcută în urmă (...)."[1]

În *Femei, între ele* – una dintre cele mai autoreferențiale proze ale scriitoarei – citim o explicație similară a acestei opțiuni incipiente pentru o proză dedicată cvasi-exclusiv analizei subiectivității feminine:

> „Studiul femeii mi-a părut întotdeauna mai interesant decît al bărbatului, fiindcă la bărbați faci înconjurul faptelor și faptele sînt rareori prea interesante, pe cînd femeia are o rezervă bogată de material sufletesc, în căutarea căruia poți pleca într-o aventuroasă cercetare plină de surprize"[2].

Pe de altă parte, tot în *Femei, între ele* se insinuează în țesătura textului sugestia că viața Femeii, cu acel „deficit colosal de existență", nu poate fi povestită (e inenarabilă...), ea poate fi doar evocată, într-un soi de „poezie a mătăsurilor cu colori stinse" și a clarobscurului. În mijlocul unor doamne care încearcă să-și umple cu povești despre ele însele timpul dilatat parcă incredibil al unei după-amieze de vacanță petrecute pe terasa unui hotel, personajul narator al acestei bucăți prozastice, o siluetă feminină fără contur precis și fără biografie (ca și Laura din *Balaurul*, ca și Mini din *Fecioarele despletite*), recunoaște, cum recunosc și colocutoarele sale, că i-ar fi imposibil să povestească altceva în afară de întîmplările plăsmuite de propria-i imaginație:

> „– Nici eu nu găsesc nimic de povestit; dar eu sînt din acele ființe care privesc numai cum trăiesc ceilalți. Am purtat mereu pe nas acei ochelari cu care te uiți la alții și n-am băgat de seamă ce mi se întîmplă mie. Aș putea mai ușor să vă spun, cu experiența mea de privitor, că dama cu pălărie neagră și rochie albă e în afinitate simpatică cu jacheta cu careuri mici și pălărie moale, după simptome imperceptibile de privire și după armonia involuntară a pașilor, care se încrucișează la plimbare în același loc, decît aș putea să vă istorisesc ceva personal. Am un deficit colosal de existență"[3].

Nu trebuie uitat că în proza primelor două decenii ale secolului trecut (dar și puțin mai tîrziu) interesul pentru interioritatea feminină nu era deloc o banalitate, cu atît mai mult cu cît acest interes venea din

---

1. Fragmentul este extras dintr-o scrisoare datată 19 februarie 1914. A se vedea *Scrisori către G. Ibrăileanu*, vol. I, ed. cit., p. 36.
2. Hortensia Papadat-Bengescu, „Femei, între ele", în volumul *Nuvele. Povestiri*, Ediție de Eugenia Tudor, Repere istorico-literare alcătuite de Viola Vancea, Antologie alcătuită în redacție de Mihai Dascăl, Ed. Minerva, București, 1980, p. 80
3. *Ibidem*, p. 85.

partea unei autoare. Și că pînă la acea dată literatura noastră furnizase – cu rare și prea puțin semnificative excepții – doar reprezentări masculine ale feminității. În acest context, autoarea *Femeilor între ele* va fi intuit că exprimarea de sine, prin literatură, a femeii răspundea nu doar unor impulsuri interioare egocentrice, dar și unor necesități obiective : venise vremea ca femeia să devină ea însăși, din obiect al contemplației, subiect contemplator, oferind propria versiune literară (nu literaturizantă !) a feminității.

Predominanța temelor și subiectelor „feminine” în proza Hortensiei Papadat-Bengescu se explică, apoi, și prin aceea că, prin forța împrejurărilor, autoarea – captivă a unui mediu patriarhal – este obligată să se mărginească la investigarea acelor zone la care putea avea acces o femeie născută în secolul al XIX-lea și a cărei viață se consuma în limitele gineceului familial sau monden. Acestei doamne încă tinere care hotărîse că trebuie să devină scriitoare nu i se oferă, știm bine, posibilitatea de a călători, de a cunoaște oameni și medii variate, închisă fiind, simbolic, în cercul strîmt al existenței feminine : era inevitabil, deci, ca ea să așeze în centrul scrierilor sale Femeia, cu meschinăriile și sublimul ei, cu deziluziile, frustrările, angoasele și deficitul său de existență. E posibil de asemenea ca entuziasmul scriitoarei (exprimat prin vocea unor personaje) față de o civilizație în întregime edificată de bărbați să fi fost interpretat un pic cam pripit ca elogiu al eroului civilizator. Frazele entuziaste ale unui personaj precum Mini (în *Fecioarele despletite*), care par a-i proslăvi pe constructorii Cetății Vii, lasă totuși suficient loc decepției, frustrării, amărăciunii celei căreia i s-a refuzat bucuria acțiunii în virtutea condiției sale feminine pe care tradiția o asociază cu pasivitatea, cu slăbiciunea, cu marginalitatea.

IV.2. Corp/corporalitate

Drama eroinelor acestei autoare vine din recluziune. Resemnate sau revoltate, ele sînt captive ale propriului corp, tot astfel cum sînt captive ale familiei. Corpul presupune, în proza Hortensiei Papadat-Bengescu, fie definitiva opțiune pentru contingență a unor personaje feminine incapabile de autodepășire (ca Lenora Hallipa, Coca Aimée, Sia, Aneta Pascu, Ninon Dragu și atîtea altele), fie o incurabilă schizoidie, un permanent conflict între „trupul sufletesc” și trupul de carne și de sînge, între individualitate și societatea coercitivă (ca în cazul Diei Baldovin, al feministei Nory, al lui Mini, al Manuelei sau al Laurei din *Balaurul*), fie blocarea într-o frigiditate apatică, acceptarea resemnată a propriei sorți (ceea ce explică atitudinea unor personaje ca „buna Lina”, *madame* Ledru – din *Femeile între ele* – sau Elena Drăgănescu). Pentru personajele feminine ale Hortensiei Papadat-Bengescu

experiențele esențiale sînt experiențe ale corpului – asumate sau nu, sursă de împlinire ori de frustrare.

Uzînd de imaginea-clișeu a contrastului dintre „femeia fizică" și „bărbatul metafizic", codurile misogine îi refuză corpului feminin orice conținut spiritual, atribuindu-i în schimb o sensibilitate exacerbată și un enorm deficit de conștiință de sine. În replică polemică, autoarea *Ciclului Hallipilor* propune metafora „trupului sufletesc", capabilă să reumanizeze imaginea unei feminități privite, prin tradiție, ca instinctuală, autist-senzuală, cvasi-inconștientă. Deși în ansamblu foarte favorabilă scriitoarei, critica i-a reproșat dezinteresul pentru „finalitățile îndepărtate ale universului" (G. Călinescu), pentru problema cosmosului, pentru frămîntările de substanță metafizică. Verdictul critic a exilat literatura Hortensiei Papadat-Bengescu în zona considerată minoră a dramelor feminine – chiar dacă, nu de puține ori, i-a recunoscut o anume „virilitate" a scriiturii. Ceea ce nu prea s-a observat a fost faptul că acestei scriitoare corpul și corporalitatea îi furnizează mai mult decît pretextul pentru imaginarea unor destine feminine, viziunea cu totul lipsită de iluzii asupra unei lumi situate sub semnul bolii și al mizeriei amorului conducînd-o, în fond, spre o reflecție asupra umanului. Marea dramă pusă în scenă de cărțile Hortensiei Papadat-Bengescu este aceea a unei modernități în criză, aflate în căutarea identității, drama unei umanități reificate, lipsite de perspectiva transcendenței, drama corpurilor fără suflet (sau în conflict cu acesta), drama sufletelor moarte. E aproape de neînțeles că i s-a putut reproșa absența unei dimensiuni metafizice tocmai unei opere impregnate – chiar din faza începuturilor tatonante – de intuiția morții.

În proza acestei autoare corpul este privit din variate perspective (uneori contradictorii, trecînd de la fascinație la repulsie și invers) și surprins în variate ipostaze. Există mai ales în prozele de început ale Hortensiei, cele estetizant-nietzscheene (*Marea*, *Dorința*, *Sephora*, *Vis de femeie*, *Lui Don Juan, în eternitate îi scrie Bianca Porporata*), o analiză poetiza(n)tă – și în acest context trebuie subliniat cuvîntul „analiză" – a senzației de plinătate existențială conferite de explorarea trupescului și de cufundarea în apele cînd domoale, cînd învolburate ale bucuriilor simple. Eroinele de fum ale acestor proze nu doar că trăiesc cu acuitate senzația imediată, dar o și contemplă ; reflecția și autoreflecția însoțesc permanent o poezie a elementarității – și nu întîmplător imaginea dansului dionisiac sau a trupului-ispită este coocurentă cu metafora oglinzii. Poezia corporalității trece cu ușurință de la tonalitățile înalte ce exaltă splendoarea cinică a trupului tînăr/ sănătos la o tonalitate grav melancolică în acord cu reflecția asupra perisabilității ; precum și de la imaginea pregnantă, de o concretețe crudă, a corporalității (înfloritoare ori, dimpotrivă, în disoluție ; reale sau – ca în *Vis de femeie* și *Dorința* – spectrale) la fantasma „țării fără margini, fără contururi, fără frontiere a sufletului". „Ciudate

sezoane… ore… minute ale cărnii! Ciudate taine ale trupului!" – exclamă cineva în *Marea*, proză din care criticii au citat cel mai adesea secvențe construite pe sugestia unui erotism dezinhibat, neobservînd că pe cît de intens și de agresiv chiar este senzualismul unor pasaje din *Marea* (dar observația ar putea fi extinsă și asupra altor proze ale autoarei din aceeași perioadă), pe atît de insidioasă este, în alte pasaje, premonitia unei corporalități în declin. Un spectacol grotesc îi oferă hipersensibilei prietene a Alinei trupul unor femei vîrstnice zărite la plajă:

> „Închipuiește-ți două babe încrețite, scofîlcite, două ruine. Erau conștiincioase și nenorocite. Una ședea ca o mucenică jos pe nisip la apa mică, cu brațele în cruce pe piept, într-un gest cobitor; cealaltă, mai voinică, cu mîinile încrețite, lua apă în pumni și i-o punea pe spate.
> Să cari pe acea ruină, cu nemernicia pumnului tremurător, apa mării ca să speli bătrînețea!"[1]

Autoarea acestor sumbre reflecții descrie, în epistolele destinate Alinei, morți fastuoase ori meschine, reale ori imaginare, sinucideri absurde, astfel încît de la o pagină la alta *Marea* devine un tot mai bogat album cu imagini thanatice, etalate cu voluptatea unei estetici negre. O singură îndoială o încearcă pe eroină în ajunul unui gest decisiv: „Numai de nu m-ar azvîrli la mal, valul sărat… de asta mi-e frică, de cadavrul meu hidos, reîntors pămîntului de care a fugit"[2].

Metafora „trupului sufletesc" își are originea în aceste prime poematice narațiuni publicate de autoare; însă în *Fecioarele despletite* fantasma cu pricina nu este, cum s-a spus, un reziduu liric, ci pandantul unor obsesii thanatice de care exegeza Hortensiei Papadat-Bengescu nu poate face abstracție[3]. Desigur, uneori interogațiile privind posibilitatea unei existențe (pur spirituale) dincolo de trupul supus descompunerii sînt formulate naiv. Eroina din *Lui Don Juan…* își mărturisește credința în „metempsicoze și transmisiuni". Iar în *O pasăre* autoarea brodează pe marginea unui motiv banalizat, „pasărea sufletului (…) în încăperea trupului": „locuință (…) pierdută a sufletului", trupul e „dus și aruncat în pămînt" – „Dar sufletul care plecase își va mai așeza aiurea lăcaș?"[4]. Revenirea unor atari interogații – exprimate uneori naiv, alteori subtil – de-a lungul operei Hortensiei Papadat-Bengescu indică o preocupare constantă pentru ceea ce

1. Hortensia Papadat-Bengescu, „Marea", în *Opere I*, Ediție și note de Eugenia Tudor, Prefață de Constantin Ciopraga, Ed. Minerva, București, 1972, p. 46.
2. *Ibidem*, p. 52
3. Anton Holban a descris în detaliu mecanismele acestei obsesii thanatice într-un eseu din 1932 publicat în patru numere succesive din *România literară*: „Viața și moartea în opera d-nei Hortensia Papadat-Bengescu". Eseul poate fi găsit și în: Anton Holban, *Opere III*, ediție îngrijită, note și bibliografie de Elena Beram, Ed. Minerva, București, 1975, pp. 9-61.
4. Hortensia Papadat-Bengescu, „O pasăre", în *Opere I*, ed. cit., p. 82

transgresează lumea vizibilului și totodată arată că universurile de o materialitate opacă, apăsătoare, imaginate de scriitoare ar trebui situate (exegetic) în orizontul unei acute sensibilități metafizice. Inteligența artistică a autoarei face ca acestor întrebări/provocări să nu li se dea un răspuns tranșant. La prima vedere, scepticismul și viziunea unui transcendent vid par a atîrna mai greu în balanță. Sînt însă chiar în proza de maturitate a Hortensiei personaje care, ca Dia Baldovin din *Rădăcini*, își îngăduie „elanuri către o prezență invizibilă, gînduri despre eternitatea imaterială a ființelor și despre realitatea materială a spiritului”[1] – gînduri pe care i le-ar împărtăși neîndoielnic Mini, exploratoarea unui „trup integral al sensibilității”.

Noțiune vagă, ieșită din imaginația unui personaj cu sensibilitate de artist, cum este Mini, „trupul sufletesc” lasă loc pentru speculații în marginea imponderabilului și a inefabilului, părînd a însemna mai mult decît o structură psihică, mai mult decît o anexă abstractă a organicului, a trupului de carne și sînge. De aceea, deși sustenabilă și ingenioasă, ipoteza unei analogii între „trupul sufletesc” și inconștientul psihanalitic – ipoteză avansată de G. Brătescu[2] – este oarecum limitativă :

> „Ne întrebăm dacă nu cumva «trupul sufletesc» desemnează, de fapt, o structură psihică insesizabilă cu mijloacele conștiinței dar bine constituită din punct de vedere funcțional, ceva care poate evoca inconștientul psihanalitic, acea formațiune plină de dinamism, dar avînd o organizare de dimensiuni precise. De aici tensiunile și dramele ce se produc datorită neconcordanței dintre «trupul sufletesc» și eul activ al individului sau, ca să folosim schema elementară psihanalitică, dintre impulsurile inconștiente și instanțele conștiente”.

Într-un studiu recent, Simona Sora apreciază că „trupul sufletesc” – „probabil cea mai importantă *metaforă corporală* a perioadei interbelice” – ar reprezenta o soluție de depășire a „cartezienei separații între suflet și corp”, într-un sens imanentist („sufletul e trupul”) apropiat de actualele teorii corporaliste – discutate, la noi, și transpuse în practica ficțională de un prozator precum Gheorghe Crăciun[3]. Preluînd polemic sugestia mai înainte citată a lui G. Brătescu, autoarea *Regăsirii intimității* opinează că „trupul sufletesc” „ar corespunde mai degrabă «minții corporale», concept impus de psihologul american

---

1. Hortensia Papadat-Bengescu, *Rădăcini*, Ediție îngrijită, tabel cronologic și note de Gheorghe Radu, Prefață de Dana Dumitriu, Ed. Minerva, București, 1974, vol. I, p. 229.
2. A se vedea capitolul rezervat Hortensiei Papadat-Bengescu în lucrarea lui G. Brătescu, *Freud și psihanaliza în România*, Ed. Humanitas, București, 1994, pp. 81-88.
3. Simona Sora, „Între două trupuri : capodopera unui eșec (*Drumul ascuns*)”, în *Regăsirea intimității. Corpul în proza românească interbelică și postdecembristă*, Ed. Cartea Românească, București, 2008, pp. 83-103.

William James și care se opune inconștientului psihanalizei" (întrucît inconștientul freudian ar fi o noțiune incompatibilă cu dinamismul procesului introspectiv). Este o interpretare posibilă, între altele, probabil la fel de valabilă ca aceea pe care – trecînd în revistă cu nerv o serie de „glosări critice" în marginea „trupului sufletesc" – Simona Sora o respinge (cu o ironie subînțeleasă) : noțiunea în discuție „părea să vină mai degrabă din buddismul oriental și din teoriile nondualiste ale *Advaita Vedânta* decît din filozofia occidentală".

Pentru Hortensia Papadat-Bengescu, problema corpului este deopotrivă etică, estetică și metafizică. În acest punct, s-ar impune cîteva precizări. Trebuie să distingem mai întîi între, pe de o parte, proza introspectivă practicată la noi în perioada interbelică de autori precum Anton Holban, Camil Petrescu, Mircea Eliade sau Mihail Sebastian și, pe de alta, proza de introspecție a unor Lucia Demetrius, Ioana Postelnicu, Cella Serghi, Sanda Movilă, Ticu Archip, Anișoara Odeanu, Sorana Gurian sau Henriette Yvonne Stahl, dar și, poate la fel de feminină, aceea a unor M. Blecher, C. Fântâneru sau Șuluțiu. Dacă *autorii* din prima categorie propun o problematizare a *conștiinței* pur și simplu, *autoarele* și autorii celeilalte categorii se preocupă de o *conștiință a corporalității*. Pe cei dintîi nu-i obsedează ideea propriei corporalități – puse firesc între paranteze, printr-un fel de reducție fenomenologică –, întrucît, în virtutea unor coduri socio-culturale general admise, corpul nu constituie „o problemă" (etică și/sau estetică) decît pentru femeie sau pentru personalitățile feminizate. De remarcat că în cărțile analiștilor din specia lui Camil Petrescu sau a lui Anton Holban este adus în scenă doar trupul feminin, niciodată corpul masculin. Dimpotrivă, prozatoarele invocate fac din corporalitatea feminină o chestiune inconturnabilă, tracasantă pentru că, în mentalitatea patriarhală, condiția femeii se definește în primul rînd prin raportare la corp. Personajele feminine pe care le imaginează (uneori personaje alter-ego) își cercetează maniacal propriul trup sau pe acela al altor femei ; imaginea trupului masculin este deocamdată cenzurată chiar și în proza celor mai îndrăznețe autoare interbelice. („Femeile teoretizează, examinează sau analizează rareori bărbații" – notează teoreticiana feministă Moira Gatens într-o carte din 1991.[1])

Observațiile de mai înainte o privesc, desigur, și pe Hortensia Papadat-Bengescu. Cu precizarea că, spre deosebire de alte prozatoare interbelice, autoarea *Femeii în fața oglinzii* integrează problematica obsedantă a corporalității unei viziuni mai complexe asupra existentului : tema corpului este, pentru Hortensia, un punct de convergență între o reflecție asupra condiției feminine și o reflecție asupra precarității condiției umane. E adevărat, și în cărțile altor

1. Vezi Moira Gatens, *Feminism și filosofie. Perspective asupra diferenței și egalității*, Prefață de Mihaela Miroiu, Traducere de Olivia Rusu-Toderean, Editura Polirom, Colecția „Studii de gen", Iași, 2001.

scriitoare interbelice (mai cu seamă la Sorana Gurian, Henriette Yvonne Stahl și Anișoara Odeanu) dramele feminine, mărunte sau de proporții, sînt proiectate pe fundalul mai amplu al unor experiențe precum boala, moartea, descoperirea nonsensului existenței ; numai că la creatoarea Hallipilor toate acestea au o anvergură sporită.

IV.3. Între „etica datoriei” și „principiul plăcerii”

Descriind raportul dintre corp și conștiință, Simone de Beauvoir constată, în *Al doilea sex*, pe linia unei gîndiri existențialiste, că orice existență este fatalmente captivă într-un corp, tot astfel cum orice corp este în chip fatal prizonier al imanentului. O conștiință fără corp ar fi de neconceput, după cum ar fi imposibil să imaginezi un om nemuritor. Proza Hortensiei Papadat-Bengescu pune în operă o concepție similară privind corporalitatea. Mini din *Fecioarele despletite*, Manuela din *Femeia în fața oglinzei*, fetița din nuvela *A murit tanti Iulia* – eroine cu care eul abisal al autoarei pare să se identifice – conștientizează distanța dintre corpul lor carnal și interioritatea profundă (căreia i se găsește ca echivalent metafora „trupului sufletesc”). Din conștientizarea acestei tensiuni se naște chiar opera autoarei în discuție, al cărei traseu biografic este marcat de conflictul dintre un imperativ al datoriei față de ceilalți și sentimentul datoriei față de sine însăși : prizonieră a mediului familial burghez, patriarhal, Hortensia Papadat-Bengescu resimte imperios necesitatea evaziunii în/prin literatură. Ființa sa profundă, ignorată de cei apropiați – copii, soț –, se identifică în întregime cu dorința de a scrie, de a imagina, de a se sustrage obsesiilor cotidianului meschin. Scrisorile către Ibrăileanu dezvăluie disconfortul resimțit în familie de cea care, dorindu-și să devină scriitoare, se vede nevoită să citească și să scrie într-ascuns și care nu se va putea dedica în mod consecvent literaturii decît după vîrsta de treizeci și cinci de ani – cînd, cei cinci copii crescînd, obligațiile materne vor fi devenit mai puțin constrîngătoare. Din provincie – pentru ea deloc idilica provincie –, unde familia magistratului Nicolae Papadat s-a stabilit pentru foarte mulți ani (mutîndu-se, cum bine se știe, în Capitală abia în 1933) Hortensia îi scrie lui Ibrăileanu :

> „Dacă ați fi venit [la Focșani] – vedeți că nici nu încerc să spui cinstea și mulțumirea ce mi-ar fi făcut vizita dumneavoastră – nu ați fi găsit nici un ungher al meu *numai*, m-ați fi căutat zadarnic în casă și poate și în mine pe mine, cea adevărată. Nimic care să amintească biblioteca Alinei. Eu am concedat celor dimprejur, fiindcă țin mult la o estetică a lor personală, partea asta ca să mă lase și ei pe mine să gîndesc uneori în liniște”[1].

---

1. *Scrisori către G. Ibrăileanu*, vol. I, ed. cit., p. 34.

Doar în ficțiune își vede autoarea împlinit visul de a avea o bibliotecă și „o cameră separată” (simbol al unei superioare independențe feminine) : Alina, personajul din *Marea*, este fericita proprietară a unei magnifice încăperi unde „cărțile acopereau un perete întreg, misterios și atrăgător : scoarța galbenă a romanelor moderne, legăturile delicate ale poeților celebri, scoarțe strălucitoare, scoarțe roase și volume desfrunzite”. Nu întîmplător cel dintîi volum al scriitoarei, *Ape adînci*, se deschide cu descrierea acestei imaginare, rîvnite biblioteci, într-un context în care livrescul se suprapune devoalării unui demn de psihanalizat mecanism refulatoriu.

Cîteva dintre complexele, frustrările, obsesiile camuflate de narațiunile Hortensiei Papadat-Bengescu au fost ingenios analizate într-un cunoscut eseu psihocritic al lui Ov. S. Crohmălniceanu din *Cinci prozatori în cinci feluri de lectură*. Constatarea unei schizoidii congenitale ce transformă interioritatea scriitoarei – și, prin reflex, interioritatea unora dintre personajele sale – într-un teritoriu de luptă unde „«Eul» (...) caută să mențină cu orice preț ascendentul părții sale «ideale» asupra celei supuse unor foarte puternice pulsiuni ale libidoului” sau, altfel spus, unde un insistent sentiment al datoriei față de familie se zbate să anihileze o la fel de presantă voință de afirmare literară (echivalentă cu afirmarea supremației „pricipiului plăcerii”), constatarea acestui conflict deci îl conduce pe Ov.S. Crohmălniceanu spre descrierea unui „mit personal” în centrul căruia se află silueta bastardei – reprezentată, la poli opuși, de Mika-Lé și de Nory feminista. În cazul creatoarei Hallipilor, mitul personal

> „e speranța mereu reluată și niciodată împlinită a «eului» scriitoarei de a-și construi unitatea pierdută printr-o sciziune gravă, cu efecte catastrofice. Lucrurile se întîmplă, ca și cum în Hortensia Papadat-Bengescu ar exista două persoane.
> Una, foarte sensibilă la «respectabilitatea» familial-socială, dorind să o mențină intactă, chiar cu prețul unor grele sacrificii. (...)
> A doua persoană e stăpînită de o vocație irepresibilă al cărei imbold secret îl resimte ca pe o pornire «pasională», foarte intimă. Ea ar însemna atașamentele infantile nedepățite, senzualitatea, aplecarea spre literatură, licențele morale ale vieții artistice.
> Drama e că aspirația aceasta din urmă apare drept rușinoasă, blamabilă mediului a cărui «respectabilitate» prima persoană ține să o «menajeze» neapărat”[1].

În logica acestei imposibil de depășit sciziuni se explică și atitudinea scriitoarei față de un alt personaj – la fel de important ca „fecioara despletită” –, Mama, și față de o altă temă integrabilă unui demers exegetic psihanalitic, *maternitatea*. Traseul interpretativ ales

1. Ov. S. Crohmălniceanu, „Hortensia Papadat-Bengescu, la psihanalist”, în *Cinci prozatori în cinci feluri de lectură*, Ed. C.R., București, 1984, p. 159.

de Ov.S. Crohmălniceanu în studiul citat este doar unul dintre multele posibile în aceeași cheie psihocritică. De altfel, criticul invocă figura „mamei rele” alături de aceea a „fiicei blestemate”, fără a insista asupra celei dintîi : direcția spre o nouă cale interpretativă ce interferează cu demersul său este clar indicată, însă – poate și din rațiuni de coerență a argumentației – criticul nu se abate și pe această pistă. Pornind de la aceeași ipoteză a dedublării, mărturisite în mai multe rînduri chiar de autoare, se conturează un scenariu (similar celui descris de Ov.S. Crohmălniceanu) în care confruntarea dintre Eul moralist și Sinele artist se soldează cu o drastică cenzurare a reculului – greu avuabil – în fața ideii de maternitate. În vreme ce în interviuri și în diferite articole confesive autoarea – în ipostaza sa diurnă, de burgheză cuminte, fidelă imperativului datoriei – exaltă virtuțile maternității, în ficțiune ea cedează orice inițiativă componentei nocturne a personalității, împingîndu-le pe nu puține dintre eroinele sale să-și recunoască repulsia pe care le-o inspiră maternitatea. Mamele monstruoase care populează și ciclul Hallipa, și scrierile anterioare par să urce din străfundurile unui inconștient hărțuit de fantasme tenebroase.

În proza Hortensiei Papadat-Bengescu, corpul feminin este simbolul servituții față de societate și/sau față de specie. Pentru Manuela, eroina din *Femeia în fața oglinzei*, purtătoare de cuvînt a autoarei ca și Mini din *Fecioarele despletite*, corpul găzduiește, implacabil, conflictul dintre individ și specie. Eroină din „tagma nepatriarhală a singuraticilor” – accentul cade asupra adjectivului „nepatriarhală” – și avînd o structură mistică, ea visează la o comuniune între real și ideal, la neprihănirea trupului și a spiritului deopotrivă. În trupul Manuelei senzualitatea se spiritualizează și eroina núbilă nu poate înțelege dragostea altfel decît ca tresărire muzicală a unor simțuri doar pe jumătate deșteptate, ca trăire ce nu distruge, ci armonizează. Ființă androgină, ea nu cunoaște misterul trupului, îl intuiește numai. Dar, deși propria-i corporalitate o sperie, Manuela se surprinde uneori invidiind opulența corporală a altor femei. Fotografia unei tinere doamne înfloritoare expusă într-o vitrină îi amintește că nu se simte legată de logodnicul său decît prin „panglicele largi și vesele ale simpatiei împărtășite”, nicidecum prin pasiune. În fața acelei „Preotese pe altarul nemilos al unei crude necesități umane, pe altarul naturii cu legile lui fatale”, Manuela oscilează o vreme între fascinație și repulsie. Mai tîrziu, această din urmă pornire va avea cîștig de cauză.

Repulsia Manuelei pentru mecanica fatală a amorului se aliază cu oroarea pe care i-o trezește o posibilă maternitate. Nu-i plac copiii („Dintre toate făpturile, puiul de om i se părea cel mai urît.”), pentru că nu poate accepta arbitrariul legilor speciei. Ascetismul Manuelei este ascetismul unei credincioase eretice, la un pas de blasfemie, pentru că însăși întocmirea divină îi apare ca inacceptabilă : urăște tot ceea ce se asociază cu ideea de feminitate și de fecunditate și chiar icoana Fecioarei Maria deșteaptă în ea o sumbră împotrivire. În chip siderant,

„Icoana Fecioarei, a Mariei, Manuela simțea că nu o iubește... (...) Păcatul, fericirea și mîntuirea, amorul, fecundarea și moartea sînt dureri și Fecioara sta netulburată, cu ovarul ei perfect, cu surîsul necunoașterii de orice, ca o floare neparfumată, necolorată și neofilită, ca o oglindă fără de răsfrîngeri.
N-o iubea și totuși simțea că ar fi trebuit s-o iubească”[1].

(O abordare psihanalitică mai amănunțită a fobiei față de maternitate pe care o încearcă numeroase personaje ale Hortensiei ar evidenția, desigur – prin trimitere la anumite texte asumat autobiografice –, și problematica legătură afectivă a scriitoarei cu propria mamă : o adolescentă fragilă devenită prea devreme mamă și pe care fiica recunoaște – învinovățindu-se – că nu a iubit-o cu adevărat.[2])

IV.4. Imagini ale corpului reificat. *Păpușa*

Semn cert al corporalității depreciate, o imagine emblemă revine frecvent în proza Hortensiei Papadat-Bengescu : păpușa – corpul mecanizat, convențional, depersonalizat ce se lasă manevrat, fără protest, de o forță din afară. Manuela asociază corpul inert al păpușii cu imaginea copilului nedorit, perpetuarea speciei nefiind altceva decît spectacolul previzibil al unor corpuri mecanice produse în serie. Eroina își amintește dezamăgirea de atîtea ori resimțită în copilărie cînd, de Anul Nou, i se oferea o păpușă în locul cărții pe care și-o dorise cu înfrigurare. Obsesia marii biblioteci a Alinei – din *Marea* – reapare, iată, ca aspirație spre un paradis inaccesibil, și tot în opoziție cu frustranta atmosferă a unei previzibile vieți mic-burgheze trăite în afara oricăror tentații livrești. Manuela disprețuiește universul feminin închis, întruchipat în mic de silueta păpușii, preferînd – deși cu un ascuns sentiment de vinovăție – universul deschis al literaturii, al imaginației libere, capabile să transgreseze diferențele biologice și sociale. Totuși, lumea păpușilor (lumea unei feminități standard) exercită asupra acestui personaj o oarecare fascinație :

„Au venit păpușile, minunate uneori, și le-am privit cu bucurie, dar le-am lăsat să plece fiindcă, aplecată prea mult pe cartea roșie, n-am învățat să mă joc cu păpușile...
Și totuși mă gîndesc la păpușa pe care nu aș sparge-o niciodată”.

---

1. Hortensia Papadat-Bengescu, *Femeia în fața oglinzei*, în volumul *Nuvele. Povestiri*, ed.cit., pp. 388-389.
2. Vezi Hortensia Papadat-Bengescu, *Arabescul amintirii: roman memorialistic*, Ediție îngrijită, prefață și note de Dimitrie Stamatiadi, Întreprinderea poligrafică „13 decembrie 1918”, colecția „Capricorn”, București, 1986.

O asemenea jucărie („pe care n-aș sparge-o niciodată”...) face parte din seria entităților ideale plăsmuite de imaginația eroinei. E o pură ipoteză utopică. La fel ca și posibilitatea de „a naște un Dumnezeu” :

> „În coapsa noastră purtăm fiecare, neștiutor, sămînța unui monstru posibil, dar mai înfricoșetoare încă putința de a naște un Dumnezeu, și stăm astfel cu inconștientă naivitate uimiți în fața noastră înșine”.

Evident, realitatea e populată de banale păpuși și de „monștri”, nu de jucării minunate și de prunci divini. Definitorie pentru viziunea sumbru-melancolică a eroinei în raport cu o asemenea realitate (unde, printre „păpușile” de serie, nu se mai naște nici un Christ) este secvența în care Manuelei i se pare că jucăriile așezate sub pomul de Crăciun „dormeau sarbede ca niște cadavre, în cutii” – observație plastică și, în același timp, terifiantă. Putem urmări în *Femeia în fața oglinzei* (dar și în alte texte ale autoarei) un consecvent paralelism între corpul omenesc perisabil și corpul inert al păpușii. O privire dezvrăjită aruncată, de pildă, unei vechi păpuși sugerează scenariul îmbătrînirii feminine : „O păpușă a fetiței, păpușa veche de patru ani, «Păpușa mare», ținea în brațe un dar și o scrisoare. Cu părul jumulit, cu obrazul murdărit, nu mai era deloc frumoasă”.

Remarcăm cu ușurință plurivalența acestui simbol al păpușii care, în funcție de context, trimite fie la corporalitatea umană mecanizată și perisabilă, fie – într-un sens mai restrîns – la figura copilului nedorit (și la o exasperantă repetitivitate procretivă), fie la o feminitate captivă. În această ultimă accepțiune, păpușa este în general un dublu al femeii infantilizate, sclavă a imperativelor etice și estetice ale unei societăți definite de „dominația masculină”. Galeria personajelor feminine ale Hortensiei Papadat-Bengescu se aseamănă cu o colecție de păpuși. Autoarea nu ascunde sforile cu ajutorul cărora acestea sînt manipulate ; din contră, le scoate în evidență cu oarecare ostentație, vrînd să sugereze astfel mecanismele sociale ce le transformă pe femei în marionete manevrate din umbră. În comentariile auctoriale strecurate abil printre rînduri (orice bănuială de tezism fiind exclusă), eticheta de „păpușă” echivalează cu un stigmat ironic. Voluptuoasa Lenora, o preoteasă a instinctului amoros aproape dezumanizant, are un cap de „păpușă de Nürnberg”, cu obraji de porțelan și „ochi de sticlă limpede”. Nu doar privirea ei este transparentă, ci și corpul în fibra căruia se ghicește imediat o senzualitate exacerbată și atrofia patologică a spiritului. „Corpul majestuos, plin” al Lenorei se arată „conștient de statura lui bogată”, dar nu și de substanța imaterială care îl animă. Dincolo de trupul aparent frumos al femeii-păpușă, Mini, alter-ego al autoarei, percepe, în *Fecioarele despletite*, carnația dizgrațioasă, obosită, lîncedă, îmbolnăvită de amor și presimte descompunerea viitoare. Descompunere pur fizică, întrucît disoluția morală se petrecuse cu deja mulți ani în urmă. În chip simbolic, cancerul va ataca teritoriul cel mai intim al trupului Lenorei.

Trupul femeii-păpușă (în anumite contexte – echivalent al „fecioarei despletite”) generează la rîndu-i alte fantoșe, într-un proces de reproducere în serie ingenios sugerat de narațiunile Hortensiei Papadat-Bengescu, mai ales de-a lungul celor cinci romane ale ciclului Hallipa (incluzînd aici și *Străina*, roman încă needitat). Fruct al adulterului Lenorei cu un pictor italian, Mika-Lé este și ea o păpușă și o fecioară despletită. Dar, spre deosebire de Lenora, este o păpușă urîtă, bizară – o personificare, parcă, a degradării. Pentru Mini, ea este „o păpușă de lemn de la țară... dar, desigur, din altă țară... Din Egipt poate... o păpușă felahină”. Nory feminista o numește „Lăcusta”. Simbolic : debila Mika-Lé, sclavă a cărnii ca și mama sa, se dovedește inaptă de a da naștere altui corp, fie și monstruos ; copiii ei sînt întotdeauna „*des mort-nés*”. Mini și-o imaginează „avînd legată la coapsă o altă păpușă lemnoasă cu cap hibrid de foetus... Așa cum privise pe o iconografie a Egiptului o mumie cu prunc”. Într-un micro-studiu ce situează romanele *Ciclului Hallipa* sub semnul „realismului abisal” Vasile Popovici identifică în Mika-Lé o metaforă a inconștientului însuși, a unui inconștient dominat de pulsiuni terifiante[1] ; mai mult : „*Tous les personnages inférieurs ou qui ne font que traverser les zones infernales emprunteront quelques-uns de ses traits, comme s'ils étaient issus du corps grotesque et terrifiant de Mika-Lé*”[2].

Păpuși par și celelalte două fiice ale senzualei Lenora (iar gemenii Hallipa sînt, la rîndul lor, păpuși monstruoase). Aparent, Coca-Aimé, fiica preferată, este copia fidelă a mamei. Asemănare pur exterioară, căci frumosul său trup nu e decît o carcasă vidă, complet lipsită de sensibilitate. Trupul Lenorei este viu, senzual, fremătînd de instinct, în timp ce acela al Cocăi-Aimé pare un mecanism fără viață, robotizat. Mama e dezumanizată de un prea plin al instinctelor, fiica – de o totală absență a sensibilității. Totul în înfățișarea acesteia din urmă, tenul „de porțelan”, ochii „de faianță”, corpul statuar, rigid indică apartenența ei la „regnul” mecanismelor reci :

> „O păpușă fără de caracter, nici expresie în frumusețe, dar perfectă și mai ales deosebită prin materialul întrebuințat de natură : mătase, culoare, totul de prima calitate calitate, nici un defect de țesătură.
> Corpul, proporționat ca înălțime și ca dezvoltare, n-avea nici voluptate a formelor, nici nubilitate – o statuetă pe care ochiul se oprea fără impresii, numai cu singura însuflețire a enervării provocată de imobilitatea unei ființe totuși vii”[3].

---

1. Vasile Popovici, „La rhétorique du personnage abyssal (Hortensia Papadat-Bengescu”, în *Cahiers roumains d'études littéraires*, nr. 2/1986, pp. 29-40.
2. În traducere : „Toate personajele inferioare sau care doar traversează teritoriile infernale vor împrumuta cîteva dintre trăsăturile Mikăi-Lé, de parcă ar fi ieșit din trupul grotesc și terifiant al acesteia”.
3. Hortensia Papadat-Bengescu, „Drumul ascuns”, în Vol. *Fecioarele despletite. Concert din muzică de Bach. Drumul ascuns*, Ed. Eminescu, București, 1982, p. 348.

Egală cu sine de la începutul pînă la sfîrșitul ciclului Hallipa (de la primele două volume, unde e evocată doar în treacăt, dar suficient de expresiv încît trăsăturile ei să se contureze deja, și – sărind peste *Rădăcini*, unde nu apare deloc – pînă la *Străina*), prea puțin afectată de evenimentele dramatice care se petrec în imediata-i apropiere, Coca-Aimé trăiește mobilizată de un singur „ideal" : să-și întrețină, cu obstinație maniacală, un cult al propriei persoane, accentuînd prin artificiu o rigiditate oricum naturală. În *Străina*, chiar și după catastrofala experiență a menajului cu doctorul Walter – căruia îi trece prin minte să-i administreze soției detestate o otravă ce ucide lent, fără să lase urme –, Coca-Aimé rămîne aceeași păpușă de lux atentă să nu-și strice, printr-o mimică nesupravegheată, perfecțiunea de „mască imobilă" a figurii și interzicîndu-și, de aceea, orice surîs și orice încrețire a frunții – „Așa i se spusese la institutul de înfrumusețare și se supunea întocmai" – ; dar o păpușă pe trupul căreia, în ciuda oricărei împotriviri, trecerea timpului a lăsat anumite urme : „de mult nu mai era blondă de la natură și nici destul de tînără și frumoasă"[1]... Sora mai mare, frumoasa și semeața Elena Drăgănescu, pare croită din aceeași țesătură prețioasă ce impune o respectuoasă distanță. Cu o viață interioară mobilizată în primul rînd de ambiția parvenirii (care, în cazul Elenei, poate lua forma – onorabilă și chiar mai mult decît atît, strălucitoare a – preocupării pentru artă), cele două surori sînt ființe funciarmente mondene, superbe manechine de lux. Intangibil, narcisiac, de o frumusețe atinsă de frigiditate, corpul lor își pierde parcă materialitatea, devenind spectru, simulacru de viață.

Dacă trupul de păpușă al Lenorei (ca și al Corneliei din *Rădăcini*) este trupul *femeii-obiect*, corpul Cocăi-Aimée sau al Elenei Drăgănescu este acela al *femeii-imagine*. Proza Hortensiei Papadat-Bengescu inventariază o întreagă varietate de corpuri feminine și, implicit, o diversitate de moduri de raportare la corporalitate. Independenta, cinica Ada Razu („făinăreasa") este în perfect acord cu trupul ei (senzual, dar nu numai), pe care îl stăpînește cu inteligență ; trupul ei are personalitate, locuit de o subiectivitate deschis afirmată. Dizgrațioasă, buna Lina este un corp-obiect, dar nu un „obiect erotic" (exceptînd aventura de tinerețe cu Lică Trubadurul, legătură aberantă din care se va naște monstruoasa Sia), ci „obiect utilitar" – sclavă a doctorului Rimă, care are grijă să-i amintească din cînd în cînd, strategic, că s-a căsătorit cu ea trecînd peste anumite amănunte dezonorante, doctorița Lina își joacă (nu fără resentiment) rolul de menajeră și de servitoare pe care i l-a impus tirania soțului. Inventarierea diferitelor tipologii „corporale" feminine aduse în scenă de creatoarea Hallipilor ar putea ține seama și de distincția pe care, în *Al doilea sex*, Simone de Beauvoir o făcea între „*le corps-objet*" și „*le*

1. Un fragment din *Străina* avînd-o ca protagonistă pe Coca-Aimé a apărut în *Viața românească*, an. XIV, nr. 6, iunie 1961, pp. 6-24.

corps vécu par le sujet". Chiar dacă minoritare, sînt în proza Hortensiei și personaje feminine care ies de sub incidența „corpului obiect", remarcîndu-se printr-o acută conștiință de sine, printr-o predispoziție reflexiv-contemplativă ; e vorba, în general, de *eroine-amprentă*, proiecții mai mult sau mai puțin ideale ale autoarei înseși, „ambasadoare" ale sale în spațiul ficțional : Manuela din *Femeia în fața oglinzei*, Laura din *Balaurul*, Mini și feminista Nory din *Ciclul Hallipa* contemplă ironice – și o comentează – comedia unei umanități degradate și, în subsidiar, comedia unei feminități ce-și ignoră propria-i marginalitate.

IV.5. Puțin feminism. Deconstrucția unui mit : *eroul civilizator*

Scriitoarea care aduce, în literatura edulcorată a „eternului feminin", o viziune dezvrăjită asupra condiției femeii deconstruiește totodată și imaginea clișeu a unei masculinități puternice, solare, triumfătoare, imaginea „eroului civilizator" – în care nici unul dintre personajele sale masculine nu-și află corespondent. Cel mai adesea, „eroii" Hortensiei Papadat-Bengescu, de la falsul prinț Maxențiu pînă la eteratul muzician Victor Marcian, sînt ființe de carton, slabi, prea puțin generoși, cvasi-autiști, indeciși. Îmbătrîniți înainte de vreme, obosiți și bolnavi, au „vîrsta epocii lor" decadente : „E o deviere, o anemiere a energiilor voinței, care bîntuie generația și care în unele făpturi se exprimă mai desluși", gîndește, în *Fecioarele despletite*, „ambasadoarea" Mini. În această ambianță din care „stăpînii" lipsesc propoziția : „Femeia – legendă slabă a umanității..." răsună ca o crudă, amară ironie. Iar ironia autoarei la adresa unei lumi patriarhale, cu legile și stereotipurile sale, prinde contur în *Ciclul Hallipa* grație extravagantei feministe Nory, prin care „romanciera femeilor" demontează o serie întreagă de clișee privind feminitatea. Despre Nory „unii spuneau că are o figură originală, dar cel mai adesea chipul ei nu preocupa pe nimeni și nici pe ea, care *nu se uita niciodată în oglindă*. Nimeni în schimb nu scăpa de examenul ei (...) Spiritul ei tăia în carne vie, dar fără durere"[1] (s.m.). Personajul împlinește astfel un ideal al autoarei : acela de a respinge fascinația oglinzii, sustrăgîndu-se imperativelor „corpului-obiect" ale cărui mișcări sînt dictate de o lungă tradiție a dominației masculine. Prezentă ca martor și moralist în primele trei volume ale ciclului în momente cheie ale narațiunii, Nory Baldovin promovează, în volumul următor, la rangul de personaj de prim-plan. Ne-am putea întreba de ce autoarea va fi simțit nevoia de a-i confecționa acestui personaj o biografie în *Rădăcini*. Oare pentru că Nory feminista, ființă independentă, liberă să străbată lumea după propria voință, liberă să studieze, să cunoască, să acționeze ar fi idealul

1. Hortensia Papadat-Bengescu, *Rădăcini*, ed. cit., vol. I, p. 26.

nemărturisit al Hortensiei Papadat-Bengescu, un fel de dublu androgin? Fantasmă pe care, din discreție și resemnare, scriitoarea s-a văzut, poate, obligată să o exileze în universul ficțiunii.

Este de mirare că, evocînd contextul în care Hortensia Papadat-Bengescu și-a scris și și-a publicat opera, exegeții autoarei par a nu ține seama de mișcările feministe ce se afirmau cu oarecare aplomb, chiar și în spațiul românesc, în perioada interbelică. Și, în consecință, se dezinteresează complet de amănuntul că scriitoarea a cochetat cu anumite cercuri feministe, chiar dacă nu s-a implicat suficient de vizibil în acțiunile acestora. Colaborarea sa cu *Revista Scriitoarei* este un fapt. La fel și luările sale de poziție, suficient de numeroase și deloc defavorabile, în chestiunea feminismului – găzduite de publicații precum *Adevărul*, *Lumea*, *Viața literară* și, în anii '40, *Vremea* sau *Națiunea*. Una dintre prozele sale antologice, *Femei, între ele*, ajunge să dea chiar titlul unei rubrici găzduite de *Adevărul* în anii '30 – rubrică în cadrul căreia Hortensia Papadat-Bengescu semnează, prin rotație cu alte scriitoare, articole despre condiția femeii în contemporaneitate, despre personalități feminine ori despre cărți scrise de femei. Pentru aceea care i-a dat viață feministei Nory, feminismul presupune un anumit tip de solidaritate feminină care nu se mai limitează la sfera lucrului casnic („Cîndva, «femei între ele» însemna femei la sfat, la lucru de mînă, la lucru casnic...") și a intimității confidențelor, ci trece în spațiul public, transformare considerată o adaptare la epocă și „o colaborare cu ritmurile ei". Modelul ideal al femeii moderne ar fi, prin urmare, femeia solidară cu semenele ei și capabilă totodată să lucreze în tovărășia bărbatului în folosul „cetății vii". Definiția pe care autoarea o dă feminismului este în mare măsură una negativă (feminismul *nu înseamnă* izolare și revendicarea unor privilegii) și vagă (feminismul este „o evoluție dictată de realități") –

> „În umbra iatacelor bunicele și nepoatele lucrau cu vorba și cu mîna și cu sfatul; acum bunicele și nepoatele lucrează în Forul public, cu fapta și cuvîntul. Nu e nici mai bine, nici mai rău ca înainte, e o simplă adaptare la epocă, o colaborare cu ritmul ei. (...) Feminismul nu înseamnă nici un scop sau rezultat de izolare sau revendicare, ci înseamnă o evoluție dictată de realități noi, care într-o țară tradiționalistă și rigoristă ca Anglia a dus la pronunțarea unui mesagiu regal de către o Lady – nu ca un drept cîștigat ci ca o meritată răsplată de muncă."[1]

La rubrica din *Adevărul* scriitoarea publică tablete despre „micile meserii feminine", portrete tipologice cum este acela, aproape memorabil, subintitulat *Croitoreasa*[1] sau precum acela dedicat slujnicelor

1. Hortensia Papadat-Bengescu, „Feminism", în *Adevărul*, an. LI, nr. 16 264, miercuri, 3 febr. 1937, p. 2.
2. Hortensia Papadat-Bengescu, „Micile meserii feminine. Croitoreasa", în *Adevărul*, an. LI, nr. 16 271, joi, 11 febr. 1937, p. 2.

de altădată[1], iar alteori – simetric – articole despre „marile îndeletniciri feminine”, adică despre acele ocupații care, pînă de curînd, fuseseră monopolul absolut al bărbaților, de la politică pînă la literatură. Scriitoarea consemnează cu vădită satisfacție, de pildă, vizita întreprinsă în România de trei feministe din Marea Britanie – trei doamne din Camera Comunelor: o conservatoare, o laburistă și o independentă[2]...

Ce-i drept, Hortensia Papadat-Bengescu nu este o militantă feministă în adevăratul înțeles al cuvîntului, cum sînt Adela Xenopol, Aida Vrioni sau Mărgărita Miller-Verghy (feministe cu care întreține relații cordiale), dar și în proza sa și în anumite texte publicistice răzbate discret un soi de simpatie pentru „cauza” feminismului. Natură contemplativă, scriitoarea nu are vocație de activistă. Cu toate acestea, în mod semnificativ, unul dintre personajele sale-cheie este feminista Nory – pe care critica a exilat-o printre figurile de plan secund. Colaborarea Hortensiei la *Revista Scriitoarei* începe, totuși, poate nu întîmplător, cu un fragment prozastic ce o are ca protagonistă chiar pe Nory... Pe scurt: în epoca interbelică, dar și mai tîrziu, Hortensia Papadat-Bengescu este considerată, aproape fără drept de apel, o antifeministă – și, aplicîndu-i această etichetă, criticii vor fi socotit că îi aduc un elogiu.

În chestiunea emancipării femeii scriitoarea are o atitudine echilibrată, fără excese de misandrie, viziunea ei conciliant-integratoare conturată în articolele de opinie fiind o medie, s-ar zice, între opțiunile celor două „ambasadoare” din *Fecioarele despletite*, între conservatorismul sfios al lui Mini și revoluționarismul agresiv al lui Nory. Cucerită de mirajul unei civilizații ale cărei permanente reînnoiri îi apar ca un spectacol, prima constată, cu luciditate dar și cu tristețe, că la zidirea „Cetății vii” Femeia a participat (și participă) prea puțin – „*Ei* au zidit Cetățile, cu mintea, cu voința, cu brațul...”. Iar replicii feministei Nory: „Ei au zidit temnițele noastre și ne-au dat focul în păstrare... la bucătărie” aceeași (cuminte) Mini îi răspunde:

> „– Eu nu zic numaidecît că sînt toți buni, dar că ei ocupă timpul și spațiul vieței mari: a cucerirei, a științei rodnice – ca și timpul și spațiul vieței noastre mărunte.
> Eu nu zic că puterea lor nu e adesea brutală și viața lor vinovată sau stăpînirea lor crudă – zic numai că, răi sau buni, Ei le au, nu le avem noi... și dacă cumva puterea, stăpînirea, viața, le cîrmuiesc vreodată bine!...”[3].

1. Hortensia Papadat-Bengescu, „A sluji”, an. LI, nr. 16 289, joi, 4 martie 1937, p. 2.
2. Hortensia Papadat-Bengescu, „Marile îndeletniciri feminine”, în *Adevărul*, an. LI, nr. 16 279, sîmbătă, 20 febr. 1937, p. 2.
3. Hortensia Papadat-Bengescu, *Fecioarele despletite*, ed. cit., p. 72.

Însă oricît de mult și-ar cenzura „conservatoarea” Mini impulsurile revendicative, laolaltă cu frustrarea de a nu putea juca – în spectacolul „Cetății vii” – decît un rol marginal de martor, ea nu găsește suficiente contraargumente în disputa „de principii” cu Nory ; replica (pe care am citat-o mai sus) rămîne, în chip revelator, neterminată, plasînd anterioarele afirmații admirative la adresa „Eroilor” civilizatori și a „stăpînilor” sub semnul ipoteticului („și dacă cumva puterea, stăpînirea, viața, le cîrmuiesc vreodată bine !”). Astfel încît ultimul cuvînt îi revine tot misandrei Nory : „– Asta da ! Au toate privilegiile, le batjocuresc și le trebuie luate înapoi. Mie nu-mi face teorii (…)”. Gîlceava celor două prietene trimite – într-o grilă psihocritică – la acea dualitate lăuntrică pe care, în repetate rînduri, și-o mărturisește scriitoarea însăși, la conflictul dintre un *sine* nocturn, anarhic (reprezentat de vocea lui Nory) și un *supraeu* ce tinde să impună dictatorial o etică a supunerii și a datoriei față de ceilalți (întruchipat de cumintea Mini).

IV.6. În jurul unei probleme de naratologie. „Ambasadoarea” Mini și fantasma femeii-scriitoare

Pentru mulți dintre exegeții interbelici ai Hortensiei prezența celor două personaje, Mini și Nory, în *Fecioarele despletite* și în *Concert din muzică de Bach* a putut părea parazitară, indiciu al stîngăciei unei scriitoare care tatona încă în căutarea unei formule și persistență reziduală a „lirismului” scrierilor de început. „Viziunea și comentariul liric al lui Mini” denunță, e de părere E. Lovinescu, „prezența inutilă a scriitoarei”, iar lungile discuții dintre Mini și Nory, truc prin care autoarea face să avanseze narațiunea, trădează „insuficiența tecnicei obiective”[1]. Într-o cronică la *Concert din muzică de Bach*, Pompiliu Constantinescu apreciază că „apele vechiului lirism” curg prin vinele personajului Mini :

> „neobosită comentatoare a sa însăși, desfătîndu-se cu teorii sugestive asupra «trupului sufletesc» și cu revărsări de transfigurare peste «cetatea vie» a Bucureștilor. Mini e o lume de senzații și gînduri, nu însă și o ființă : umbra rătăcitoare dintr-un stadiu anterior al scriitoarei”[2].

Mini și Nory, consideră Mihai Ralea (aprig contestatar al prozatoarei după defecțiunea acesteia din cercul *Vieții românești*), fac parte dintre

1. E. Lovinescu, „Contribuția «Sburătorului» la poezia epică : Hortensia Papadat-Bengescu”, în *Istoria literaturii române contemporane*, vol.II, Ed. Minerva, București, 1973, pp. 238-254.
2. Pompiliu Constantinescu, în *Viața literară*, an. I, nr. 31, 11 decembrie 1926, p. 3.

acele multe personaje ale Hortensiei care „n-au absolut nimic caracteristic", „sînt figuri care nu se pot vedea decît în ceață (...), fără însă ca autoarea să fi voit acest lucru"[1]. T. Vianu aprobă gestul scriitoarei de a o suprima, odată cu *Drumul ascuns*, pe Mini, „sub a cărei mască autoarea continua să se zugrăvească pe sine"[2]. Observații similare privitoare la statutul bizar al celor două „ambasadoare" se repercutează, cu variate nuanțe, și în critica postbelică, dar acum existența acestora nu mai este percepută neapărat ca nefuncțională, parazitară, ci pur și simplu *altfel* decît a altor personaje (cu mai multă carnație realistă) – firească schimbare de optică în contextul unei noi înțelegeri a metamorfozelor romanului secolului XX. Pentru Dana Dumitriu, de pildă, Mini „nu este un personaj, este o «privire»"[3]; observația este valorificată de Nicolae Manolescu în *Arca lui Noe* (1981): prin Mini asistăm la „instaurarea subiectivității ionice" în romanul românesc interbelic, „Hortensia Papadat-Bengescu (...) face din narator un personaj în carne și oase și-l umple de cea mai umană viață, de cele mai obișnuite puteri și slăbiciuni". Mini este „conștiința care răsfrînge comportările și cuvintele celorlalte personaje", „un purtător de cuvînt al romancierei, dar unul lăsat să se descurce singur", „ochiul care scrutează" deopotrivă manifestările exterioare și pe cele ale „trupului sufletesc"[4]. Marginalitatea acestui personj cu statut ingrat de martor neimplicat direct în evenimente (și pe care, cum am văzut, criticii interbelici îl socotesc „inutil") nu mai este, deci, conotată negativ în interpretarea manolesciană, dimpotrivă – criticul regretă efasarea (în *Concert...*) și apoi completa dispariție a lui Mini din romanul Hallipilor –; ex-centricitatea „ochiului care scrutează" consonînd cu o radicală modificare a perspectivei naratoriale survenită în romanul modern de analiză.

> „În raport de protagoniști, Mini este situată (...) la periferie. Nu numai nu joacă un rol în acțiune dar e deliberat ținută departe de motivațiile acțiunii. Această marginalitate, de neconceput în romanul doric, unde perspectiva este aproape totdeauna centrală (chiar dacă exterioară), ne este sugerată, în primul capitol al *Fecioarelor despletite*, pînă și în felul în care personajele sînt dispuse în scenă. (...) Cititorul își face o idee de starea de tensiune doar pe măsură ce Mini are intuiția ei: conștiința reflectorului e un mediator."[5]

---

1. Mihai Ralea, „Hortensia Papadat-Bengescu, «Concert din muzică de Bach»", în volumul *Perspective*, Ed. Casa Școalelor, București, 1928, pp. 74-82.
2. T. Vianu, „Doi ctitori ai romanului nou", în *Arta prozatorilor români*, Editura contimporană, București, 1941, pp. 334-345.
3. Dana Dumitriu, „O călătorie naivă pe ape și în adîncul lor", în *Ambasadorii sau despre realismul psihologic*, Ed. Cartea Românească, București, 1976, p. 203.
4. Nicolae Manolescu, „Trei femei", în *Arca lui Noe*, Ed. Gramar, București, 1998, pp. 297-342: în acest studiu își are originea asocierea lui Mini cu noțiunea de personaj-reflector (entitate teoretizată, cum bine se știe, de Henry James).
5. *Ibidem*, p. 312.

Rămîne de discutat însă dacă, așa cum consideră criticul înainte citat, se poate nega atît de tranșant că Mini îndeplinește și o funcție de alter-ego auctorial :

> „Din punctul meu de vedere, astfel de supoziții nu sînt doar improbabile, ci și greșite : căci eu atribui personajului reflector un rol diferit : nu de a exprima pe autoare, ci de a o înlocui. Mini nu e o deghizare romanescă a doamnei Bengescu, ci un personaj autonom, în carne și oase, cu un fel propriu de a gîndi și de a simți. Nu există nici un motiv plauzibil ca un romancier, care vrea cu adevărat să se exprime pe sine, să recurgă la un alter-ego fictiv ; ar fi o complicație fără sens”[1].

Unor asemenea afirmații peremptorii se cuvine să le aducem cîteva amendamente. Negreșit, ar fi simplist să punem semnul egalității între biografia autoarei și aceea, foarte cețoasă de altfel, a lui Mini (sau a oricărei eroine căreia Hortensia îi împrumută, totuși, ceva din propria-i structură de personalitate). Sigur că Mini este „un personaj autonom, în carne și oase”, iar nu o simplă fantoșă în spatele căreia romanciera s-ar ascunde insuficient de abil. Dar între rolul personajului reflector (negat de critic) de „a exprima pe autoare” și acela de „a o înlocui” nu există o incompatibilitate de principiu ; reflecția de sine și ficționalizarea nu se exclud. „Nu există nici un motiv plauzibil ca un romancier, care vrea cu adevărat să se exprime pe sine, să recurgă la un alter-ego fictiv ; ar fi o complicație fără sens” – scrie Nicolae Manolescu pe un ton ce nu admite contraziceri. E o banalitate, desigur, dar orice prozator, sub oricîte măști ale obiectivității și/sau ale impersonalității s-ar ascunde, se exprimă indirect *și* pe sine (chiar și atunci cînd refuză programatic să se autoproiecteze în narațiune) ; tot așa cum, chiar sub incidența convenției automărturisirii nude, autentice, autobiograficul sfîrșește în ficțional. Ei bine, Hortensia Papadat-Bengescu se exprimă pe sine scriind despre alții și/sau inventînd biografii, dar asta într-o manieră sofisticat-tortuoasă, printr-un „joc de măști” (după expresia inspirată a lui Ion Bogdan Lefter), prin simulări și disimulări, prin travestiuri ficționale ce nu au nimic în comun cu o „deghizare romanescă” grosieră și pe care un demers psihocritic (precum acela al lui Ov. S. Crohmălniceanu din *Cinci prozatori în cinci feluri de lectură*) le poate scoate la suprafață – din străfunduri textuale inaccesibile, altfel, unei analize imanentiste cît de ingenioase.

Personaj autonom, desigur, în raport cu autoarea – dincolo de biografemele depistabile în narațiunea „obiectivă” a Hallipilor –, Mini nu este autonomă și în raport cu un construct mental auctorial din care se nasc distinsele eroine contemplative, hipersensibile și oarecum livrești, prezente în proza Hortensiei Papadat-Bengescu și în

1. *Ibidem*, p. 313.

faza tatonărilor, și în epoca maturității sale literare. Trăsătura cea mai frapantă ce dă acestor eroine (de la naratoarea din *Marea* sau din *Femei, între ele* pînă la Manuela din *Femeia în fața oglinzei*, de la Laura din *Balaurul* pînă la Mini din *Fecioarele despletite* sau, întrucîtva, la Dia Baldovin din *Rădăcini*) un vizibil aer de familie este aceea a trăirii prin compensație : prin imaginație, ele reușesc să umple golurile unei vieți fără evenimente mari, să-și îmblînzească frustrările și să-și uite (nemărturisitele, de altfel) experiențe traumatice. Mini se înscrie în această paradigmă, fiind „un personaj autonom, în carne și oase", dar nu o siluetă singulară în proza Hortensiei și în nici un caz străină de eul profund al autoarei. În sprijinul afirmației că Mini nu este – nu poate fi – un alter-ego auctorial, Nicolae Manolescu aduce ca argument și observația (neprobată prin vreun exemplu) că „modul de expresie al personajului" nu seamănă cu „stilul Hortensiei Papadat--Bengescu din scrisori sau interviuri". În realitate, asocierea acestei eroine (și a altora aparținînd amintitei paradigme) cu însăși autoarea își găsește o suplimentară îndreptățire tocmai în nenumăratele similitudini – de sensibilitate, de viziune asupra existenței și chiar „de stil" – ușor de stabilit între, pe de o parte, autoarea textelor epistolare adresate lui G. Ibrăileanu, să zicem, sau a altor genuri de texte confesive și, pe de altă parte, personajele feminine de tipul lui Mini[1].

„Avem impresia că Mini (prin capacitatea ei de a explora subconștientul) – speculează Liviu Petrescu[2] – urma să joace în *Ciclul Hallipa* rolul povestitorului din *În căutarea timpului pierdut*, rolul de a analiza și explica faptele sufletești". Cine este, în fond, această Mini ? Nu știm cum se numește, care îi este vîrsta, dacă are o ocupație anume sau în ce circumstanțe s-a împrietenit cu feminista Nory și cu doctorița Lina Rim. Putem bănui doar că aparține unei familii burgheze, că are mult timp liber și un trai confortabil, ceea ce îi permite să reflecteze în voie la complicațiile „trupului sufletesc" sau la rapiditatea cu care se transformă „Cetatea vie". E aproape oricînd disponibilă pentru o lungă vizită în familia Rim sau chiar în afara orașului, la moșia Hallipilor. Și – oare de ce ? – toți cunoscuții se grăbesc să o pună la curent cu niște evenimente care pe ea, pe Mini, nu ar avea de ce să o intereseze în mod direct, dar pe care se pare că nu le ascultă cu un interes de circumstanță. Mini este nici mai mult, nici mai puțin decît Scriitoarea, personaj meta-literar prin excelență, și colectează, în vederea unui proiect ficțional aflat încă în șantier, „dosare de existență" ale oamenilor Cetății Vii...

---

1. Am oferit deja mai multe exemple în acest sens, analiza de față bazîndu-se, de altfel, pe o permanentă confruntare a textului confesiv cu textul ficțional și a Autoarei cu eroinele sale și cu oglinda – voit deformatoare, distorsionantă – reprezentată de proza sa.
2. Liviu Petrescu, „Caturile conștiinței", în *Realitate și romanesc*, Ed. Tineretului, București, 1969, p. 83-122.

În genere „ambasadoarele” fictive ale Hortensiei (eroine alter-ego și/sau, după caz, „reflectori”) se evidențiază nu doar ca martore pur și simplu, ci și ca potențiale *scriitoare* – apect autoreferențial asupra căruia nu s-a insistat prea mult pînă acum. Încă din proza *Apelor adînci* silueta femeii cu disponibilități scriitoricești (declarate sau ascunse cu discreție strategică) se profilează în spatele celorlalte personaje feminine. Cînd nu se îndeletnicește cu scrisul sau cu muzica, contemplativa „ambasadoare” este o pasionată cititoare...

Naratoarea din *Femei, între ele* pretinde că posedă un „suflet de romancier” – atribut confirmat (glumeț dar cvasi-admirativ) de un personaj masculin pasager ce întrerupe la un moment dat taifasul celor patru femei (burgheza elvețiancă *madame* Ledru, aristocrata doamnă M., emancipata *miss* Mary și naratoarea însăși) care deapănă „povești ale ochilor” : „– Am nemerit rău. Patru femei de vorbă dintre care *o romancieră*!...” (s.m.) „Romanciera” fără nume strînge laolaltă poveștile celorlalte femei, devine purtătoarea lor de cuvînt – dar și „judecătoarea” lor din umbră, lucidă și nedispusă la concesii. Fiece figură întîlnită întîmplător în existența-i fără evenimente de seamă și fiece întîmplare ce i se relatează la ora ceaiului, la ora confesiunilor feminine, îi servesc – cum singură sugerează – ca pretext de roman. De notat că în această *meta-poveste* „a ochilor” ea încearcă să descrie veridic profilul celor trei femei care i se confesează, punînd un fin acord între faptele evocate, gesturile ce încadrează evocarea și maniera de expresie a fiecăreia dintre eroine. Există astfel o concordanță între ceea ce istorisesc, modul cum istorisesc (sugerat într-un destul de atent construit discurs indirect-liber) și – detaliu nicidecum superfluu ! – ce lucrează mîinile modestei doamne Ledru, ale distinsei doamne M. sau ale lui *miss* Mary. „Mîinile cuminți” ale primeia croșetează dintr-un material banal, din lînă albă, bonete și „jachețele cu mînici de păpușă” („pentru un dispensar de copii”) ; iar doamna M. (Mamina) coase, cu gesturi leneș-voluptuoase, un goblen, „un obiect de artă mic ca o batistă fină”, lucrînd „ca Penelopa un basm neisprăvit pe lumea unui pătrat micuț de pînză argintie”. De o parte utilitarul, de cealaltă parte gratuitatea artei... În ceea ce o privește pe *miss* Mary – fata modernă, sportivă, masculinizată –, aceasta dă mîinilor ei o cu totul altă întrebuințare decît lucrul de mînă : în vreme ce poveștile celorlalte femei se împletesc cu firul țesăturii (de lînă sau de mătase), povestea lui Mary se desenează odată cu fumul țigării pe care tînăra o aprinde „cu un gest familiar și propriu, distrat și instinctiv”. În fine, pentru naratoare îndeletnicirea lucrului manual e mai mult un gest de politețe față de semenele ei, între care, din discreție, nu ar dori să facă notă discordantă :

> „De undeva, dintr-un fund răvășit de geantă de călătorie, am luat un lucru început, un lucru fără destinație, tîrît din loc în loc – pretext mîinilor obosite sau leneșe. Unul din acele mici gheme, cam îngălbenite,

> cu o floare de dantelă prinse în igliță, care rămîne și se găsește melancolic cît de tîrziu, printre neînsemnatele fleacuri ce alcătuiesc înconjurul existenței feminine"[1].

(Adolescentă, Hortensia însăși socotește că lucrul de mînă este o „ocupație inferioară" – „orice pagină citită o credea superioară, orice cuvînt dintr-un dicționar, orice filă tipărită, orice discuții, orice cugetări filosofice, orice vers, orice capitol de istorie, orice episod din mitologie"[2].) „Romanciera" privește și *se* privește simultan, împletind într-o țesătură livrescă istoriile altora și, implicit, pe a sa – părînd că istoria-i personală prinde contur tocmai din filtrarea și repovestirea destinelor străine. Nu cu ghemul impersonal, „cam îngălbenit", „fără destinație" se identifică pînă la urmă povestea „romancierei", ci – printr-o buclă autoreferențială – cu pînza de goblen a Maminei:

> „În cugetarea liniilor trase de acul ușor, în slova firului destrămat de mătasă translucidă, în curba arabescurilor vor fi toți și toate, cîți au trăit, odată cu noi și împrejurul nostru, minutele de atunci. Uitat în fund de casetă, nepoții vor azvîrli cu mîini disprețuitoare peticul învechit și nu vor ști că frunzăresc un pumn de viață"[3].

Într-un studiu din 1988 consacrat primelor proze ale autoarei, Ion Bogdan Lefter analizează construcția „teatrală" din *Femei, între ele* într-o ingenioasă cheie textualistă, remarcînd – odată cu dimensiunea metatextuală a nuvelei – rolul de scriitoare asumat de eroina care narează și stăruind asupra implicațiilor autoreferențiale ale unor metafore „din paradigma *țesutului* și a *împletitului*"[4].

> „Nu pot ști dacă involuntar sau în bună cunoștință de etimologia comună a *țesăturii* și a *textului* (mult frecventată de către critica și teoria literară din deceniile postbelice), sau doar prin specularea intuitivă a unei ocupații cu substrat psihologic tipic feminin, legate – pe deasupra – de omologia folclorică dintre *tors* și *povestit* («firul povești se deapănă mai departe»...), Hortensia Papadat-Bengescu construiește în *Femei, între* ele o uimitoare parabolă a literaturii ca «împletitură» de stări și gînduri. (...) Feminitatea (...) generează *țesătură*, *text*, literatură. (...) La tot pasul se întîlnesc termeni din paradigma în cauză – *pînză*, *fire de lînă*, *voaluri* ș.a.m.d. –, în

---

1. Hortensia Papadat-Bengescu, „Femei, între ele", în vol. *Nuvele. Povestiri*, ed. cit., p. 76.
2. Hortensia Papadat-Bengescu, *Arabescul amintirii*, ediția citată, p. 116.
3. *Idem*, „Femei, între ele", în vol. *Nuvele. Povestiri*, ed. cit., p. 82.
4. Este vorba de o postfață la un volum ce antologhează texte din proza scurtă a autoarei (Vezi: Hortensia Papadat-Bengescu, *Femeia în fața oglinzei*, Antologie, postfață și bibliografie de Ion Bogdan Lefter, Editura Minerva, București, 1988). Studiul – „Hortensia Papadat-Bengescu: Joc de măști" – a fost reluat ulterior în: Ion Bogdan Lefter, *Doi nuveliști: Liviu Rebreanu și Hortensia Papadat-Bengescu*, Ed. Paralela 45, Pitești-București-Brașov-Cluj, 2001.

număr atît de mare încît îți vine greu să crezi că prozatoarea a apelat la ei doar dintr-o inerție a intuiției."[1]

Proză sofisticată sub aspectul tehnicii narative (publicată, *nota bene*, în 1916!), *Femei, între ele* începe, mai mult decît grăitor, cu gestul naratoarei de a ridica transperantul unei ferestre pentru a-și odihni privirea asupra unui peisaj de stațiune elvețiană[2]. Răsfrîngîndu-se în permanență asupra sieși, privirea fuge totuși cu obstinație spre exterior.

Cu o privire pe fereastră începe și *Balaurul*, roman în care imaginea războiului, proiectată la dimensiuni mitice, se conturează prin juxtapunerea unor observații subiective atribuite unui personaj feminin, Laura (Laurenția), fără identitate „civilă" clar precizată, dar cu un bine definit profil interior. Împreună cu două surori nevîrstnice, eroina – o tînără doamnă dintr-un oraș de provincie – primește, într-o noapte de august, primele semnale ale declanșării războiului. Secvența (figurînd un tablou cvasi-expresionist) este semnificativă: pe fereastra larg deschisă nu se zărește propriu-zis nimic – întunericul e impenetrabil[3] –, în încăpere pătrunzînd doar zarvă de glasuri și sunet de goarnă; așa încît pe pagini întregi descrierea a ceea ce se petrece (sau, mai bine zis, a ceea ce personajele bănuiesc că se petrece în afara casei) apelează aproape exclusiv la imagini auditive. Evenimentul – anunțul sec al intrării României în război – e reconstituit/imaginat de Laura din simple frînturi sonore, din detalii pe care starea de surescitare a eroinei le amplifică („Ce va fi fost? (...) Simțeai parcă răsuflarea gorniștilor, îți părea că se aude chiar tropăitul greu al cizmelor, că se simte mișcarea înainte a trupului"). Intuiția asociativă, hipersensibilitatea, percepția „muzicală" a faptelor, pasivitatea contemplativă prevalează, în această etapă a biografiei Laurei, asupra cunoașterii directe, lucide, asupra acțiunii nemijlocite. Eroina continuă experiența Manuelei din *Femeia în fața oglinzei*, își asumă gestul radical și simbolic de a întoarce spatele oglinzii, orientîndu-și privirea dincolo de fruntariile egoului feminin narcisiac. Suprafeței mate a oglinzii îi ia locul astfel simbolul ferestrei. La sfîrșitul microromanului din 1921 Manuela

1. Ion Bogdan Lefter, „Hortensia Papadat-Bengescu: Joc de măști", în *Doi nuveliști...*, ed. cit., pp. 102-104.
2. „Totdeauna trăgeam de trei ori șiretul ca să ridic transparentul. Prin fereastră se vedea întreg orizontul, micul orizont prins între două povîrnișuri răpezi. Pretutindeni în zare coline împădurite, apoi livezi strîmte, terase de flori unduiate, bănci colorate proaspăt, vile de forme variate și bizare, sticlind ici-colea printre brazi plantați – vederea aproape întreagă a unei mici stațiuni balneare."
3. „Înfășurată în ea însăși", noaptea „își acoperise zgomotul auriu al stelelor, n-avea nici lumini, nici întunecimi, domoală, tăcută, umbroasă, nu avea culoare" (*Balaurul*, Ed. Minerva, Postfață și bibliografie de Roxana Sorescu, București, 1978, p. 10).

> „Puse încet ovalul adormit al oglinzii cu mîner de os pe abanosul clavirului, ca o cruce pe sicriu.
> Nemaiavînd ce oglindi în jucăria spartă, i se păru că nu are ce mai cerceta în oglinda sufletului.
> Atunci femeia fără de oglindă, cu o privire stîngace, nouă, păienjenită, străină, se uită împrejur.”[1]

Privirea eroinei este încă „stîngace”, „străină”, dezorientată. Gestul ei final e lăsat, parcă, în suspans. La începutul romanului *Balaurul*, preluînd parcă ceva din stîngăcia și din mirarea Manuelei în fața unei lumi pe care abia acum începe să o vadă, Laura tatonează în căutarea unei ieșiri în afară, se pregătește pentru o aventuroasă „călătorie în larg”.

> „Există în ființă nevoia asta de a ieși la larg, într-acolo unde curge rîul, potopul chiar (...). Geamul deschis, prin care Laura și copilele, în haina lor subțire de noapte, cu părul dezlegat pe spate, umăr la umăr, ascultau cu mîini reci alarma, era spațiul pe care sufletul lor slab își arunca brațele dincolo de grădina umbroasă, pentru a se lega de destinul tuturor.”

Metaforă a deschiderii către alteritate, fereastra are în context și valențe autoreferențiale – contribuie, pe de o parte, la configurarea unei rame narative și, pe de altă parte, semnalează anumite intenții auctoriale, indică – de pildă – mult invocata (re)orientare a autoarei spre proza „obiectivă”. Obiectivitate însemnînd aici nu atît adoptarea unei tehnici narative asimilabile realismului clasic (observația ar fi valabilă întru totul doar pentru romanul *Logodnicul* și întrucîtva pentru *Rădăcini*), cît obstinata focalizare asupra alterității. Încet-încet, cadrul ferestrei din spatele căreia privește Laura începe să se eclereze, întunericul dens din prima secvență făcînd loc luminii crude ce dezvăluie instantanee ale unei vieți reale, nu imaginate. Mai mult decît atît, încet-încet parcă și rama ferestrei se lărgește, simbolic, pînă acolo încît privirea eroinei ajunge să nu mai fie o privire dintr-un unghi limitat, din spatele unui perete securizant, ci una mobilă, care schimbă mereu punctul de veghe. Cînd Laura iese din pasivitatea-i obișnuită, abandonînd burghezul confort domestic și oferindu-se să lucreze voluntar pentru Crucea Roșie, deschiderea – inițial magică a – ferestrei rămîne „cuminte” în urmă, ca semn al unei experiențe transgresive deja consumate. Din universul senzorialității subtile și al reveriilor „muzicale” personajul trece în sfîrșit, inițiatic, pe teritoriul Realității. (Tot așa cum autoarea însăși își lărgește aria tematică a prozei după ce experiența introspecției lirice, a contemplației narcisiace și a „feminităților” claustrate a fost epuizată.) Războiul îi oferă Laurei șansa de a se elibera de o traumă – la care se face vag, dar

---

1. Hortensia Papadat-Bengescu, „Femeia în fața oglinzei”, în vol. *Nuvele. Povestiri*, ed. cit., p. 405.

constant referire pe tot parcursul romanului – și de a înțelege „estetica brutală a realității", etichetă sub care se așază mai toate întîmplările consemnate în *Balaurul* ca într-un jurnal indirect al eroinei[1].

Și acestei „ambasadoare" a Hortensiei (ca și naratoarei din *Femei, între ele*) îi putem bănui veleități de scriitoare. („Laura are formație psihică de scriitor nerealizat, iar oamenii și faptele ce-i alcătuiesc jurnalul de război sînt tiparele unor posibile personaje" – observă Roxana Sorescu[2].) Odată intrată în iureșul lumii, eroina învestită cu „pasiunea mistică a sacrificiului" devine atentă la potențialul „roman" pe care îl ascunde biografia fiecăruia dintre oamenii întîlniți în cale : refugiați de război, soldați răniți, muribunzi, un ofițer rus, o ordonanță cu chip de dihor, o moașă sfătoasă, „omul căruia i se vede inima", un țigan argintar sau o tînără urgisită de familie pentru că a dat naștere unui copil din flori... „Romanul vieții" – este o formulă preferată a Laurei, folosită cînd cu entuziasm, cînd cu o ușoară nuanță ironică, expresie oarecum desuetă, dar revelatoare pentru gratuita pasiune a eroinei de a ficționaliza, de a imagina în marginea unor detalii de viață cotidiană sau în jurul unor confesiuni primite cu o bine disimulată aviditate. Metafora textualistă *avant la lettre* a împletitului/cusutului/brodatului se asociază și aici, în diferite contexte, ideii de *istorie* (cu toată încărcătura polisemantică a cuvîntului) și de *istorisire*. În timp ce împletesc veșminte pentru cei de pe front, femeile din *Balaurul* „adaugă la slabul roman omenesc o invenție bogată". Uneori, oamenii pe care imaginația eroinei îi transformă în personaje de roman prilejuiesc ironice analogii cu figuri livrești :

> „Avea prolixitatea migăloasă a personagiilor din romanele rusești. Te plictisea ca lectura anevoioasă și încîlcită a o sută de pagini, în care Alexiewi și Serghiewi vecinăresc în lungi vizite și nesfîrșite conversații, de la evenimentele găinăriei pînă la irosul preceptelor de filosofie socială și se dibuiesc unul pe altul cu scopul mic și îndărătnic al vreunei tranzacții : vînzarea unui cal sau traficul unui drum vicinal".

Că Laura este o Cititoare, și încă una cu ascuțit spirit critic, se sugerează, iată, în chip foarte discret (pasajul citat îi este atribuit, în fluxul unui înșelător discurs indirect liber, chiar eroinei). La fel de discret este inculcată și impresia că tot materialul faptic din care se constituie – fragmentar – romanul ar fi, în fond, jurnalul mascat al aceleiași Laura, potențială scriitoare.

Urmărind, într-o prefață din 1986 la romanul *Balaurul*, felul cum se ilustrează în proza Hortensiei Papadat-Bengescu „raportul viață-text,

1. Nu trebuie uitat că la originea romanului stă chiar experiența personală a autoarei care, în timpul Primului Război Mondial, a activat ca soră de caritate în cadrul Crucii Roșii, la Focșani.
2. Roxana Sorescu, „«Balaurul» sau Romanul între subiectiv și obiectiv", Postfață la : Hortensia Papadat-Bengescu, *Balaurul*, Ed. Minerva, București, 1968, p. 251.

realitate-expresie literară”, Gheorghe Crăciun remarcă – dincolo de „dimensiunea corporală, sensibilă, viscerală” a scrisului autoarei – „vocea stilistică sarcastică, amuzantă, parodică, mereu predispusă la o spectaculoasă continuare în imaginar a banalelor date ale realului”[1]. S-a discutat puțin pînă în prezent despre acestă voce sarcastică și parodică, audibilă – la o lectură mai atentă și neobturată de idei preconcepute – în proza Hortensiei. S-au invocat influențe și/sau apropieri livrești, dar s-a trecut cu prea mare ușurință, de pildă, peste gestul autoarei de a se distanța polemic de anumite pretinse modele ale sale, gest schițat nu în mărturisirile „de atelier”, ci – intertextual – chiar în miezul operei de ficțiune. Să luăm un exemplu. *Rădăcini*, roman al memoriei, al regăsirii și asumării trecutului personal, pare scris ca o replică anti-Proust. Replică pe care creatoarea Hallipilor, orgolioasă de a fi ea însăși, se va fi simțit obligată să o strecoare – discret dar cu consecvență – în paginile celui de-al patrulea volum al romanului său de familie, după ce precedentele volume fuseseră etichetate (cu entuziasm de unii, cu un rictus ironic de alții) ca „proustiene”. (Ea care, dacă e să o credem, s-a apucat tîrziu să-l citească pe Proust – și atunci la îndemnul unor apropiați din lumea literară, și atunci fără prea mare participare și fără a reuși să ducă la bun sfîrșit lectura amplului roman al „căutării timpului pierdut” !...) Într-un mic pasaj din *Rădăcini* o aluzie la o celebră secvență proustiană – unde o piatră de pavaj deschide supapele memoriei involuntare – capătă accente de șarjă :

> „De cîte ori se întorcea acasă pe Izvor, Nory se împiedeca regulat de o piatră ușor săltată a pavajului ; se lovea apoi în talpă unde avea o întăritură dureroasă : «O fi gută !» suspina, dar nu lua nici o măsură. Se indigna în schimb pe primăria sectorului respectiv, care nu repara trotuarele (...)”[2].

Dimensiunea livrescă a prozei „marii europene” nu se reduce la referințele literare/culturale, de altfel numeroase, imbricate în fiecare dintre cărțile autoarei, ci include, în mod evident, un dialog adesea polemic purtat cu aceste referințe. Fără a avea o „conștiință teoretică” (dar cîți dintre prozatorii noștri interbelici o au ? !), Hortenisa Papadat-Bengescu are o conștiință a convențiilor literare, aliată cu o intuiție a noului și cu orgoliul de a nu merge pe drumuri bătătorite (și asta chiar cu riscul unei ușoare extravaganțe stilistice). Autoreferențialitatea subtilă și preferința (neostentativă) pentru „împletitura” intertextuală fac sistem cu prezența ex-centrică dar nu „inutilă” a eroinelor

1. Gheorghe Crăciun, „Recitind «Balaurul» sau Despre un exercițiu de căutare și descoperire”, Prefață la Hortensia Papadat-Bengescu, *Balaurul*, Ed. Militară, București, 1986, p. 17.
2. Hortensia Papadat-Bengescu, *Rădăcini*, ed. cit., vol. I, p. 71.

„ambasadoare” care întrupează fantasma fondatoare, am putea zice, a Hortensiei Papadat-Bengescu : *fantasma femeii-scriitoare*.

Tema Scriitoarei, a „străinei” care se afirmă în viața publică în pofida prejudecății că femeia nu poate fi creatoare de valori spirituale, bîntuie de altfel imaginarul celor mai multe dintre prozatoarele noastre interbelice. Obsesiv (chiar dacă efasat) abordată de „romanciera femeilor” înainte de *Drumul ascuns*, această temă este abandonată în anii ’30 de o autoare al cărei prestigiu e deja consolidat. Pentru Hortensia Papadat-Bengescu nu mai e doar o fantasmă ; iar dreptul „visurilor treze, al poveștilor ce treceau cutezătoare dincolo de casă și oraș, undeva departe”[1] e un bun cucerit.

1. Hortensia Papadat-Bengescu, „Autobiografie”, în *Adevărul literar și artistic*, an. XVIII, s. III, nr. 867, 18 iulie 1937, p. 5.

V

Biografia unor eșecuri exemplare. Studii de caz

V.1. Ticu Archip[1]. Refuzul autobiograficului

V.1.1. O autenticistă paradoxală

> *„Descrierea vieții unui autor, chiar de ar fi făcută de el și tot are ceva din ochiul americanului care măsoară de cîți metri e turnul în care a fost spînzurat un om pentru o idee.*
> *Puțină biografie, oricît de puțină, mărturisită de mine, ar însemna ceva din timpul de atunci pînă acum. Nu e chiar așa... așa de mult și nici puțin... : un cîine ar fi putut să trăiască trei vieți, un om încă nici una.*
> *Și apoi, care-i acela care nu s-ar recunoaște în orice biografie, oricît de străină – fie a lui Nelson, fie a unui închis într-o leprozerie – și care-i mai cu seamă acela care se recunoaște în biografia lui proprie ? (...)*
> *Autorii istorici care își închipuiesc că au descris în versuri acompaniate de țiterele din culise viața lui Carol Quintul sau Alcibiade, după dicționare biografice sau tratate recunoscute, și-ar putea intitula eroii : Tomulescu sau Dupont. Între aceștia patru sînt sigură că cei care ar avea de pierdut sînt tot cei doi din urmă.*
> *Dacă mi-ar fi ușor să spun : «La șapte ani m-au dat la școala primară din Știrbei-Vodă și la optsprezece am intrat la Universitatea din Bulevardul Carol», mi-ar fi imposibil să strîng elementul străin de mine, răspîndit în afară, al meu totuși printr-o firească osmoză.”*[2]

Nici una dintre scriitoarele noastre interbelice cu oarecare relief, nici chiar discreta Sanda Movilă, nu egalează reticența lui Ticu Archip față de confesiune și față de consemnarea (auto)biografică. Unele – ca Lucia Demetrius, Cella Serghi, Ioana Postelnicu sau Sorana Gurian – ne-au lăsat consistente volume de memorii, chiar dacă autocenzurate, poate și ușor cosmetizate. De la altele, care n-au reușit, din diferite motive, să-și transcrie trecutul, au rămas totuși numeroase interviuri, pagini de corespondență sau chiar – risipite prin periodice – texte de

1. 1891-1965.
2. F. Aderca, „De vorbă cu d-ra Ticu Archip”, în *Adevărul literar și artistic*, s. II, an. IX, nr. 461, 6 oct. 1929, p. 1-2.

nuanță confesivă. Nu doar dintr-o excesivă pudoare și-a refuzat Ticu Archip exercițiul automărturisirii, ci și în virtutea unei sistematice neîncrederi în capacitatea cuvîntului scris de a depozita *esența* unei existențe, de a reprezenta *inaparentul*, impalpabilul.

Afirmațiile scriitoarei, mai înainte citate, s-ar traduce prin relevarea unei aporii. Pe de o parte, o (auto)biografie onestă reușește în cel mai bun caz să fie exactă, dar marele său neajuns e acela de a nu putea înfățișa altceva decît o schemă – scheletul descărnat al unor evenimente –, altceva decît fapte „obiective", care nu spun nimic *esențial* despre interioritatea „personajului" monografiat. Pe de altă parte, orice încercare a biografului ori a autorului de memorii de a trece dincolo de pura exterioritate a faptelor (prin supoziții psihologice, printr-un anumit „montaj" al evenimentelor consemnate și printr-o interpretare inevitabil subiectivă dată acestora) se transformă în ficțiune. De o parte „adevărul" gol și inexpresiv; de cealaltă, „minciuna" creatoare. Ce alege Ticu Archip între acestea două? Alege o a treia cale: ficțiunea – „minciuna" –, dar ficțiunea asumată ca atare, nu aceea (auto)livrată ca istorie „adevărată". Astfel, orice narațiune, inclusiv narațiunea istorică sau (auto)biografică, fiind considerată ca ficțiune, devine preferabilă, în optica autoarei, minciuna onestă, ficțiunea literară. Ca atare, Ticu Archip nu va scrie niciodată despre sine. Sau, altfel zis, va scrie despre sine indirect, scriind despre alții – și nu istorii întîmplate, ci istorii inventate.

Reticența sa față de confesiunea directă, nedeghizată literar, a genului memorialistic este dublată de suspiciunea față de fetișizarea persoanei întîi în proza ficțională. În plină vogă literară a exhibării subiectivității, autoarea se obstinează în a-și reprima terapeutic acest impuls. Ea se ambiționează să scrie „proză obiectivă" nu pentru că ar fi o prozatoare de modă veche (e născută înainte de 1900), ci pentru că intuiește limitele formulei subiective, caracterul de pură convenție al acesteia. Păcat că, neavînd o structură de combatantă, nu polemizează cu un Camil Petrescu. Autoarea este o autenticistă aparent paradoxală, care caută autenticitatea chiar atunci cînd îi neagă posibilitatea.

Și maniera în care se exprimă Ticu Archip în rarele ocazii cînd este intervievată arată cît de ferm e refuzul ei (implicit) de a vorbi despre sine. Frazele ei, încărcate de referințe matematice, puțin afectate uneori și ocolind colocvialitățile, sună bizar, sînt prea pedante în contextul unui dialog relaxat, amical – pentru că, trebuie spus, cei care o intervievează sînt de obicei prieteni: I. Valerian, F. Aderca. Primul dintre aceștia observă în preambulul interviului său cu Ticu Archip că scriitoarea, care e profesoară de matematică, „în timpul convorbirii arată deformație profesională, ca și poetul Ion Barbu"[1].

1. I. Valerian, „Ticu Archip", în volumul *Chipuri din viața literară*, Ed. Minerva, București, 1970, pp. 131.

Iar F. Aderca notează, parcă amuzat, într-un context similar: „Domnișoara Ticu Archip (...) a vorbit tot timpul de pe ultima treaptă a unui podium cu covoare din salonul unde-și primește musafirii”[1]... Scriitoarea devine, cum se vede, rigid-convențională atunci cînd se vede în situația, inconfortabilă pentru ea, de a se automărturisi. Iese din încurcătură printr-o divagație inteligentă – strategie adoptată, de exemplu, în dialogul cu bunul său prieten de la Sburătorul, F. Aderca: amplul fragment pe care l-am citat nu e nici mai mult, nici mai puțin decît un răspuns al lui Ticu Archip la solicitarea de a spune cîteva lucruri „despre sine”...

V.1.2. Doamna hieratică de la *Sburătorul*

Scriitoarea este, cu toate acestea, o foarte agreabilă „*femme du monde*”, nu doar prețuită, ci chiar iubită în cercul său. Drept dovadă: peste ani, mulți dintre vechii sburătoriști își amintesc de ea cu afecțiune. Ticu Archip se găsește azi în situația oarecum ciudată de a fi rămas în memoria literaturii române mai degrabă grație acestor dese invocări – ca nume aproape nelipsit din enumerările legate de cenaclul lovinescian – decît datorită cărților sale, altfel prea puțin (re)citite. Imaginea acestei scriitoare – așa cum ne e înfățișată de contemporanii săi interbelici – este aceea a unei persoane de înaltă distincție: „hieratică, descinzînd parcă dintr-un vitraliu bizantin”[2]. Frumusețea sa atipică se aliază cu o vie inteligență, atitudinea sa discretă și binevoitoare disimulează o ironie mordantă. Ieronim Șerbu evocă, în *Vitrina cu amintiri*, o scenă ce evidențiază subtilitatea ironică a scriitoarei. La cenaclul Sburătorul

> „(...) unul din tinerii care voia să-și dea aere făcuse cîteva aprecieri asupra teoriei relativității einsteiniene. Cum nimeni nu era de specialitate, nimeni nu-l contrazise pe tînăr. Ticu Archip tăcea. Criticul Lovinescu, intrigat, o întrebă:
> – Dar bine, Ticule, dumneata ești matematiciană, n-ai nimic de spus?
> – Nu, deoarece la ora actuală în toată lumea nu există mai mult de cincisprezece savanți care să înțeleagă teoria relativității”[3].

La Sburătorul, Ticu Archip nu trezește invidii – nici măcar în rîndul unor colege (mai tinere) în general prea puțin binevoitoare față de „concurența” (literară) feminină –, ci admirația dezinteresată. Ioana Postelnicu își amintește că „distinsa Ticu Archip” avea, pe lîngă talent, „cele mai frumoase și îngrijite mîini”[4]. Cella Serghi – altminteri atît de

1. F. Aderca, interviul citat.
2. Ieronim Șerbu, *Vitrina cu amintiri*, Ed. Cartea Românească, București, 1973, p. 24.
3. *Ibidem*
4. Ioana Postelnicu, *Seva din adîncuri*, Ed. Minerva, București, 1985, p. 217.

acidă atunci cînd povestește despre contemporanele ei scriitoare – o descrie ca pe o femeie cu mult șarm și ca pe o intelectuală perfecționistă. „Exigentă cu elevele ei, era exigentă cu ea. Deși o perfectă traducătoare din engleză, lua lecții de engleză mereu, ca o elevă care trebuia să ia neapărat nota zece.”[1] Altfel – precizează aceeași Cella Serghi, observatoare atentă și, de obicei, necruțătoare –, încă tînăra scriitoare celibatară nu are deloc aparența unei „severe profesoare de matematică”. Nimic mai străin de ea decît acreala și mohoreala unei fete bătrîne. Nici urmă de frustrare. Scriitoarea se împacă perfect cu propriul mod de existență ; găsește satisfacții în meseria sa, în literatură, în prietenie, în obiectele cu care își înfrumusețează traiul cotidian. „Casa ei era ea. Adunase icoane multe și vechi, covoare valoroase. Tablouri, vase japoneze, Gallé-uri enorme, mobile masive, cărți bine alese, frumos legate. Alte femei aveau un cămin. Ticu avea o casă care trebuia să compenseze tot ce-i lipsea”. Altfel spus, spre deosebire de alte scriitoare – de pildă, spre deosebire de Hortensia Papadat-Bengescu, prietena sa –, Ticu Archip e în posesia unei „camere separate” ; nu i-au lipsit independența și confortul necesare unei cariere literare. Atu pe care nu l-a valorificat, din păcate, la maximum. Scepticismul său, între altele, a împiedicat-o, probabil. Revenind însă la portretul schițat, într-o manieră „feminină”, de Cella Serghi :

> „Prestigiul scriitoarei Ticu Archip e greu de explicat. Dar el exista și era acceptat de toți cei ce frecventau cenaclul. Era ceea ce se numește o femeie elegantă, de o eleganță sobră, discretă, care suscită indiscreții. O eleganță costisitoare. O singură bijuterie, un inel sau o broșă de bun gust, dar și de mare valoare, scotea la lumină sobrietatea rochiei pe care nu o uitai. Îmi amintesc originalitatea unui palton de stofă cu mînecile de focă, turbanele care-i strîngeau și ascundeau părul ce începea să încărunțească, lăsînd gol obrazul palid, prea alb, prea pudrat, pentru a acoperi urmele unui ușor vărsat de vînt. Dar ochii negri erau fascinanți. Ardeau. Nimeni n-ar fi îndrăznit să spună că e urîtă. Și la «Sburătorul» toți ar fi vrut s-o conducă atunci cînd se pregătea de plecare. Nimeni nu era ascultat cu mai multă atenție, cînd vorbea, cînd citea. Avea, de altminteri, o voce bine timbrată și tot ce spunea era esențial”[2].

Eugenia Tudor Anton o cunoaște pe scriitoare mai tîrziu, prin anii ’50, și e „contrariată”, mărturisește, de „zîmbetul misterios” al doamnei înalte, svelte, „cu o ținută demnă, mîndră, în ciuda anilor care-i aplecaseră umerii și-i veștejiseră puțin luciul straniu al privirii”. „O privire, totuși, scrutătoare și ironică, din ochii negri, lucioși, caldă și depărtată cu intermitențe. Un zîmbet unic ce nu se lăsa lesne descifrat.”[3]

---

1. Cella Serghi, *Pe firul de păianjen al memoriei*, Ed. Cartea Românească, București, 1977, p. 245.
2. Cella Serghi, *op. cit.*, p. 245.
3. Eugenia Tudor Anton, Prefață la romanul lui Ticu Archip, *Soarele negru*, Ed. Minerva, Ediție îngrijită de Constantin Mohanu, București, 1983, p. V.

Sobrietatea neconvențională și o anume stranietate definesc profilul acestei autoare. (Profil căruia îi vor fi adăugat o nuanță de „mister”, printre contemporani, și ecourile unei platonice legături sentimentale cu Vasile Pârvan.)

Ticu (Sevastia) Archip, născută într-o familie ce aparținea burgheziei mijlocii, absolventă strălucită, se pare, a Facultății de Matematică din București – profesoară de liceu și, cîtva timp, asistentă a profesorilor Gh. Țițeica și D. Pompeiu –, a dus o viață de o discreție deconcertantă, cel puțin pentru ochiul „obiectiv” al istoricului literar. Biografia sa n-ar putea face, în nici un caz, obiectul vreunei istorii, romanțate sau nu. A avut oare autoarea de protejat un „secret” anume ? (Ceea ce ar justifica suplimentar încăpățînarea sa anti-confesivă și anti-biografistă.) Sau nu cumva a simțit nevoia să treacă sub tăcere – cu aceeași pudicitate cu care ar fi ascuns o maladie ori un viciu – un enorm deficit de existență ?!

Viața acestei scriitoare, așa cum poate fi ea reconstituită, inevitabil ficționalizată, este viața unui „personaj” livresc. Poate de aceea în notațiile memorialistice ale lui E. Lovinescu, Ticu Archip nu beneficiază – cum beneficiază aproape toți autorii asupra cărora se oprește criticul – de un portret : „autorul empiric” este pus în acest caz între paranteze[1]. Fapt cu atît mai curios cu cît scriitoarea este o apropiată a Sburătorului și a familiei lui E. Lovinescu : după ședințele de cenaclu e aproape mereu invitată la cină în casa criticului, *Agendele* înregistrează (mai ales pentru anumite perioade : 1924-1933 și 1940-1943) nenumăratele spectacole văzute de critic în compania lui Ticu Archip, frecventele întîlniri amicale, plimbările prin Cișmigiu, afecțiunea scriitoarei pentru Monica, pe care o duce, ritualic, în fiecare primăvară, în tîrgul Moșilor. De cîteva ori, Lovinescu notează în jurnal, ușor iritat și oarecum sibilinic, efuziunile lui Ticu Archip pentru Vasile Pârvan („vorbește de Pârvan mai mult decît e autorizată”, „îi moderez zelul pârvănesc – în chestia catedrei de civilizație”).

Pe Lovinescu autoarea îl cunoaște în 1924 în biroul directorului Teatrului Național – dramaturgul (Ion Al. Vasilescu) Valjan – ; repurtase un oarecare succes cu prima ei piesă, *Inelul*, pusă în scenă pentru prima oară în 1921, și criticul o invită la Sburătorul – „cu stăruință și în același timp cu o neîncredere pe care nu ținea s-o

---

1. Cîteva linii de portret se lasă însă întrevăzute printre arabescurile frazelor care descriu *literatura* autoarei : „În ceea ce privește materialul ei de observație, dacă am suprapune imaginile succesive ale întregii sale literaturi, indiferent de anecdotă și de tratare, s-ar desprinde, credem, psihologia amorfă a unei eroine cu frica de a trăi (...)”. Ceea ce criticul îi reproșează, de altfel, autoarei înseși este faptul că „din spaimă, din amețeala înălțimii sau din teama riscului, și-a micșorat ritmul creației” ; or, „cum adevărata femeie începe din pragul pasiunii, adevăratul scriitor nu începe decît în clipa în care scrisul i se prezintă ca o irecuzabilă «finalitate fără scop»” (E. Lovinescu, *Memorii. Aqua forte*, Ed. Minerva, București, 1998, p. 242-243).

mascheze”[1] – ca să citească o a doua piesă, *Luminița*. Ticu Archip devine, foarte curînd, o fidelă a cenaclului lovinescian, de la ședințele căruia nu lipsește (pînă prin 1933) decît în situații cu totul speciale (de pildă, în primăvara lui 1926, cînd petrece cîteva săptămîni la Constantinopol, sau în 1928, cînd pleacă pentru cîteva luni la Paris). Scriitoarea pătrunde în atmosfera de la Sburătorul ca într-o adevărată familie ; atașamentul său e total. Adeziune feminină, puternic colorată afectiv. Nu mai frecventează și alte cercuri literare (doar din cînd în cînd participă la întrunirile cenacliere din casa lui Mihail Dragomirescu), colaborează la puține reviste. Întrebată, într-un interviu, dacă a mai publicat și în altă parte înainte de a-și fi început colaborarea la revista *Sburătorul*, autoarea declară că nu-și mai amintește decît de *Cetatea literară* (a lui Camil Petrescu), explicînd că timiditatea o împiedică „să bată la ușile redacțiilor”[2]. Adaugă și că „pentru o femeie asta e ceva mai dificil”[3], afirmație ce arată că independenta, emancipata Ticu Archip păstrează ceva din inhibițiile, din complexele, din prejudecățile caracteristice pentru o femeie născută cu aproape un deceniu înainte de 1900. În „anii nebuni” și mai ales în anii ’30, ea pare, ca și Hortensia Papadat-Bengescu, o persoană din alte vremuri, privind cu neîncredere tumultul și dezinhibarea prezentului. În mod straniu, însă, literatura acestor autoare – care în viața de zi cu zi fascinează prin desuetudinea elegantă a ținutei (implicit a moravurilor) – reușește să fie, în ansamblu, la fel de modernă și de provocatoare (și prin scriitură, și prin „mesaj”) ca literatura contemporanelor lor dezinhibate, cu cel puțin douăzeci de ani mai tinere.

V.1.3. Burgheza vs. Scriitoarea. Un conflict interior

Sînt două persoane cu numele Ticu Archip : sobra domnișoară burgheză și scriitoarea, a doua contrazicînd-o adesea pe cea dintîi. Cumințenia uneia se convertește, la cealaltă, în subversivitate ; tăcerea, în voință de contestare ; „bunul simț” și moderația, în îndrăzneală imaginativă. Contrastul dintre cele două Ticu Archip e evident și în chestiunea feminismului. Deși se numără printre membrele fondatoare ale Societății Scriitoarelor Române, Ticu Archip are o atitudine critică față de ceea ce înseamnă militantism feminist. (Despre Societatea mai înainte amintită crede că nu era absolut necesară dar „odată înființată nu văd la ce ar strica”[4].) În cadrul unei rubrici din *Adevărul*, „Femeile între ele”, unde sînt invitate să colaboreze mai multe scriitoare,

1. Ticu Archip, în *Vremea*, an. V, nr. 232, 3 aprilie 1932, p. 6.
2. Scriitoarea nu a avut o activitate publicistică bogată. A colaborat, însă, fie și sporadic, nu doar la *Sburătorul* și *Cetatea literară*, ci și la *Adevărul*, *Universul literar*, *Tiparnița literară*, *Revista scriitoarei*, *Reporter*, *Viața românească*.
3. I. Valerian, interviul citat.
4. I. Valerian, interviul citat.

jurnaliste, profesoare și alte doamne cu profesiuni liberale, Ticu Archip se dezvăluie, pe la sfîrșitul anilor '30, nu doar ca antifeministă, dar și ca aspră judecătoare a femeii, în general, și a unor false (consideră ea) aspirații feminine. În articolele sale din *Adevărul* scriitoarea picură mult venin mizantropic ; mizantropia ei ajungînd pînă la ura de sine atunci cînd deplînge o așa-zisă fatalitate în virtutea căreia existența femeii ar fi condiționată de obscure legi biologice :

> „Cine nu e femeie nu-și poate da seama cît tragic și cît amar ar putea include rubrica aceasta.
> Închid ochii – se văd femei de toate vîrstele, castanii, brune sau blonde, cu ochii negri ori viorii, cu trupuri de ceară proaspătă ori topită în dogoarea anilor, văd fete cu iluzia vieții în pupile și legiuni de îmbătrînite pășind cocoșate sub povara unei sentințe spre o Siberie viscolită și pustiită (...).
> Femei una după alta, femei, mereu femei, numai femei și peste convoiul lor umbra gigantică a aceluiași ideal de dragoste care le mînă din spate, ca un blestem.
> E ciudat cum flacăra asta sfîntă a nevoii de dragoste, de cînd s-a plămădit lumea și pînă acum, le-a uniformizat în așa chip încît «femeile între ele» nu mai pot avea una față de alta nici un fel de secret. (...)
> Adevăratele personalități feminine sînt rare și aproape invizibile, din simplul motiv că fac parte din lumea bărbătească. Văzute prin femei, devin și ele la fel ca celelalte : aceleași sprîncene, același surîs, aceeași gură, același gol (...). Citesc că în unele țări o mulțime de femei fac exerciții de tragere la țintă. Pentru ce ? Pentru crime pasionale ?"[1]

În inventarierea tarelor feminine, Ticu Archip rivalizează cu cei mai redutabili misogini. Și totuși, dincolo de asemenea considerații – ce pot fi puse în relație și cu orgoliul intelectualei individualiste –, proza și teatrul acestei autoare scot la lumină intenții contrare, taxabile – la limită – ca feministe. Va fi uitat Ticu Archip conținutul violent contestatar al pieselor sale din anii '20 ?

V.1.4. Scurt preambul teatral : *Inelul* (1922) și *Luminița* (1928). Subversiune, „scandal", eșec

Inelul (1922 ; cu premiera în decembrie 1921) și *Luminița* (1928), drame burgheze în descendența lui Ibsen (amintind de *Nora* sau de *Casa cu păpuși*), au contrariat la data punerii lor în scenă tocmai prin subversivitatea la adresa unei societăți patriarhale. În ambele cortina cade în momentul cînd pe fundal se aude un foc de armă : supremul gest de protest al unei eroine care, pe deplin ignorate de bărbații din familie ce-i decid soarta, se retrage astfel într-o tăcere definitivă. Cu

1. Ticu Archip, „Cîteva rînduri de dragul titlului", în *Adevărul*, an. LI, nr. 16 268, duminică, 7 febr. 1937, p. 2.

Luminița, piesă mai „scandaloasă” decît *Inelul*, autoarea întîmpină dificultăți ; pentru a o vedea reprezentată pe scena Teatrului Național, insistă ani de-a rîndul : cu greu aprobată de Comitetul de lectură al teatrului, piesa e scoasă de la repetiții în februarie 1927, înlocuită cu o alta, a lui Minulescu. Începe o întreagă tevatură, surprinsă și în *Agendele* lui E. Lovinescu : prietenii autoarei intervin pe lîngă persoane suspuse (Irina Procopiu, Cella Delavrancea-Lahovary) și chiar la Palat pentru ca *Luminița* să fie reintrodusă în programul stagiunii. Piesa se va juca abia în stagiunea următoare, într-o distribuție de excepție, cu Maria Filotti, George Calboreanu, V. Valentineanu și Puia Ionescu. Premiera din 11 ianuarie 1928 aduce însă un eșec greu de suportat pentru autoare. „Presă catastrofală pentru *Luminița*”, notează Lovinescu în jurnal ; scriitoarea e „complet demoralizată. Refuză brutal serviciile lui Aderca, amabil”. În cronica pe care o dedică *Luminiței* în *Viața literară* F. Aderca[1] scoate în evidență „conflictul cerebral, dus cu o logică într-adevăr bărbătească” (în ciuda unor „oarecari lipsuri tehnice” și a unui „oarecare «teatralism» în structura personajelor”) și opinează consolator că „adversitățile violente și uneori vulgare iscate în presă sînt fenomene firești care au întovărășit întotdeauna zorile unui talent excepțional”. Nefiind dublat de perseverență, talentul de dramaturg al lui Ticu Archip – poate nu „excepțional” dar, în orice caz, notabil – va rămîne fără consecințe. Aceasta deși autoarea îi declară lui I. Valerian că „se simte mai bine în forma dramatică” decît în proză și în ciuda faptului că are o concepție bine definită asupra construcției teatrale și totodată viziune : „Este esențial în teatru să ai simțul plasticității. Apoi, atenția trebuie îndreptată la mișcarea oamenilor : să-i faci pe fiecare să se miște și să vorbească după temperamentul propriu ; să nu pui nimic de la tine, căci atunci încarci scenele și falsifici adevărul”... Ticu Archip va mai ieși la rampă cu o singură piesă, *Gură de leu* (1935) – cunoscută și sub alte două titluri, *Ecoul* și *Bîlci sentimental* –, pînă azi nepublicată integral[2]. „Talent eclatant în materie banală” – e verdictul lui E. Lovinescu în *Agende*.

Ceea ce Lovinescu numește „materie banală” – *à propos* de teatrul autoarei – e, de fapt, mai mult decît atît. „Materia” din care se hrănesc și piesele, și nuvelistica lui Ticu Archip este, într-adevăr, realitatea „banală” a unei vieți burgheze, cu ipocrizia și meschinăriile ei, dar straniu impregnată de o substanță fantasmatică și străbătută de premoniția unei irealități cînd ademenitoare, cînd angoasante. Conflictului de natură psihologică din *Inelul* i se suprapune, de pildă, un conflict metafizic : pe lîngă ostilitatea oamenilor, eroina mai are de

1. F. Aderca, „Un debut”, în *Viața literară*, an. III, nr. 68-70, 24 decembrie 1927–21 ianuarie 1928, p. 1.
2. Un fragment din această piesă a apărut (cu titlul *Ecoul*) în *Revista scriitoarelor și scriitorilor români*, an. IV, nr. 2, febr. 1930, p. 17. Piesa a fost reprezentată – cu titlul *Gură de leu* – pe scena Teatrului Național din București în stagiunea 1935-1936.

suferit și adversitatea unor forțe oculte adăpostite de un inel legat cu blestem – unică moștenire de familie. O puternică impresie de mister stăruie pe tot parcursul fiecăreia dintre cele trei piese, o nebuloasă învăluie gesturile, deciziile personajelor, altminteri riguros motivate : „explicațiile" se opresc, în mod just, acolo unde începe domeniul abisalului, făcînd loc absurdului, gestului aparent gratuit. De ce provoacă Suza (în *Luminița*) nefericirea propriei fiice ? De ce eroina din *Bîlci sentimental* compune o scrisoare anonimă aducătoare de moarte ? Marea ambiție a autoarei a fost, se pare, aceea de a reprezenta dramatic greu reprezentabilul : mișcările cețoase ale inconștientului. E, de altfel, obsesia centrală a literaturii sale ; e miza sa :

> „De copil, am avut o înclinare să prind în oameni gesturile lăuntrice. Nu puteam să povestesc simplu ce vedeam, fiindcă îndărătul acțiunii mi se dezvăluia o altă acțiune a unei căptușeli de gînduri, de intenții.
> Dintr-un șir de fapte netede, mă impresiona, de cele mai multe ori, cea mai de neobservat. Îmi alegeam tăcerile, liniștile, care mi se păreau mai elocvente decît vorbele.
> Am rămas cu această slăbiciune : să prind în cutia de rezonanță sunetul, înainte să lovească timpanul"[1].

V.1.5. Autenticismul anti-solipsist : un posibil duel cu Camil Petrescu. Tehnici moderne de analiză în *Colecționarul de pietre prețioase* (1926) și *Aventura* (1929)

A intui „gesturile lăuntrice" și a le traduce apoi în „vorbe" (totuși insuficient de „elocvente", crede scriitoarea) – iată Provocarea, al cărei răspuns îl constituie nuvelele citite de Ticu Archip la Sburătorul, adunate în *Colecționarul de pietre prețioase* (1926) și *Aventura* (1929)[2]. Scriitoarea recurge aici la tehnici moderne de analiză, care trebuie să fi părut insolite în proza românească a anilor '20, unde imersiunea în „apele adînci" ale sufletului nu constituie încă o revelație[3]. Abia în

1. D.P., „Cu scriitoarea Ticu Archip despre noul d-sale roman, *Soarele negru*, despre artă și alte cîteva lucruri actuale", în *Viața*, an. III, nr. 650, 7 febr. 1943, p. 2.
2. Nuvelele lui Ticu Archip vor vedea din nou lumina tiparului abia în 1979, în Colecția „Restituiri" a Editurii Dacia (Cluj), cu o consistentă prefață a lui Mircea Muthu. Cele două volume interbelice ale autoarei, *Colecționarul...* (1926) și *Aventura* (1929) nu sînt reluate însă în integralitatea lor. Din primul n-au fost selectate nuvelele *Dăscălița* și *Dialog cu o umbră*, ci doar *Colecționarul de pietre prețioase* și *Maria Boul*. Din al doilea n-au fost reținute *Dintr-un colț de odaie* și *Umbra unchiului*. Textele cu pricina nu au fost reluate pentru că, explică îngrijitoarea ediției, Maria S. Muthu, sînt „neconvingătoare tocmai prin încercarea forțată de epicizare a unei stări psihice". Cu excepția *Dialogului cu o umbră*, textele excluse ar fi meritat totuși republicate.
3. E. Lovinescu analizează pe larg în *Istoria...* sa, exemplificînd prin nuvelele *Dăscălița* și *Înainte de proces*, tehnica introspectivă a autoarei, a cărei originalitate consistă în maniera de instrumentare a sugestiei : „Retrospective, faptele

anii ’30 triumfă la noi tipul acesta de proză, reprezentat la vîrf de Hortensia Papadat-Bengescu și de Camil Petrescu, dar și, pe un alt palier, de Anton Holban, F. Aderca, M. Blecher sau Mihail Sebastian. Ceea ce se ignoră de obicei în discuțiile privitoare la proza interbelică de introspecție este faptul că acești autori (și alții, tot mai des invocați : H. Bonciu, C. Fântâneru, Octav Șuluțiu) optează pentru analitism pe fondul unor acumulări anterioare de care nu e străin nici fenomenul așa-numitei „proze feminine”. Pe un drum netezit de autoarea *Fecioarelor despletite*, scriitoare ca Ticu Archip, Sanda Movilă, Henriette Yvonne Stahl, Lucia Mantu, Constanța Marino-Moscu participă încă din anii ’20 – în grade variate și cu mijloace mai mult ori mai puțin novatoare – la un proces de remodelare a discursului prozastic autohton, impulsionînd discret interesul pentru infinitezimalul psihologic. Noutatea pe care o aduc ele în literatura momentului nu e, prin urmare, doar o notă de pitoresc dată de tematica specific „feminină” abordată sau de atitudinea liric-confesivă. Desigur, intuiția a jucat, în cazul lor, rolul determinant, nu conștiința estetică. Dar ceea ce o autoare ca Ticu Archip intuiește Camil Petrescu vine să teoretizeze. Anumite aserțiuni formulate de autorul studiului *Noua structură și opera lui Marcel Proust* (1935) ar putea fi foarte bine ilustrate prin pasaje din *Colecționarul...* și mai ales din *Aventura*, căci nuvelistica lui Ticu Archip – al cărei miez este analiza inconștientului – merge în sensul „instaurării concretului” prin încercarea de integrare (în discurs) a fluxului conștiinței, a memoriei involuntare și a senzației înregistrate cu acuitate ; altfel spus, ilustrează procesul de „dizolvare” a „noțiunilor solide”, „instalarea ipoteticului mobil, reorientarea atenției asupra actului originar, promovarea fluidului, a devenirii sufletești în locul staticului, a calității în locul cantității”[1]. Prozatoarea fascinată de „fluidul”, de imprevizibilul psihologic descrie comportamente a căror lipsă de motivație sfidează „determinismul mecanicist”, experimentînd, dintr-o ambiție a autenticității, stategii discursive cît se poate de moderne.

E de presupus însă că Ticu Archip nu ar subscrie tezei camilpetresciene conform căreia nu se poate „vorbi onest decît la persoana întîi” :

> „Ca să evit arbitrariul de a pretinde că ghicesc ce se întîmplă în sufletele oamenilor, nu e decît o singură soluție : să nu descriu decît ceea ce văd, ceea ce aud, ceea ce înregistrează simțurile mele, ceea ce gîndesc *eu*.

---

sînt evocate prin scurte amintiri, scenele actuale înregistrate prin fixarea uno momente răzlețe și secundare, într-un stil precis, pipăibil, fără poezie, fără mister, dar, printre slabele puncte de lumină, te invadează întunericul din spate, imensa forță a inconștientului, a irealului, a fantasticului, a tot ce nu e povestit și care trăiește și te impresionează și te domină ca o adevărată realitate” (*Istoria literaturii române contemporane*, vol. II, Ed. Minerva, p. 215).

1. Camil Petrescu, „Noua structură și opera lui Marcel Proust”, în *Revista Fundațiilor Regale*, an. II , nr. 11, noiembrie 1935.

> Aceasta-i singura realitate pe care o pot povesti, dar aceasta-i realitatea conștiinței mele, conținutul meu psihologic. Din mine însumi eu nu pot ieși”[1].

Aici se despart drumurile celor doi autori congeneri obsedați de autenticitatea scriiturii. „Soluția” narativă schițată în *Noua structură...* este restrictivă și, în plus, nu face decît să înlocuiască o convenție cu alta, de vreme ce acelui „eu” proclamat ca instanță absolutistă Autorul (care își joacă în continuare rolul de „demiurg”) îi poate atribui orice conținut sufletesc și orice biografie. Că literatura, oricît de obstinat autenticistă, nu reușește să transcrie „realitatea originară”, ci doar „o propunere de realitate”, esențialistul Camil Petrescu nu e pregătit să accepte. Mai suspicioasă în privința capacității *cuvintelor* de a traduce *realități*, mai predispusă la relativizare și, detaliu semnificativ, mai dornică să iasă din sine însăși, Ticu Archip oferă (oferise, de fapt) o altă soluție de re-prezentare a spectacolului subiectivității, intuind că „unitatea de perspectivă” se poate realiza, în proză, și pe alte căi decît prin asumarea unui discurs la persoana întîi și că, în fond, literatura se definește tocmai ca domeniu al „propunerilor de realitate”, nu al realității înseși. În nuvelele lui Ticu Archip *perspectiva* îi aparține, de regulă, unui anumit personaj – aproape niciodată un alter-ego auctorial –, încapsulat într-un discurs la persoana a treia a cărui funcție este aceea de a transcrie cît mai fidel conținuturi psihice nonverbale. Transcrierea cu pricina uzează, în linii mari, de o tehnică a sugestiei și de o strategie a prezenteificării unor percepții scoase la suprafață de mecanismul memoriei involuntare[2].

Personajele sînt oameni oarecare (cu excepția Maestrului din *Colecționarul de pietre prețioase*), la fel și „evenimentele” ce servesc drept cadru și pretext pentru introspecție ; dar autoarea stăpînește „arta” de a transforma niște simple instantanee ale vieții burgheze în secvențe revelatorii. Într-o cronică dedicată volumului *Aventura*, F. Aderca remarcă, în plus, „o curiozitate nesățioasă pentru subiectele socotite îndeobște penibile, respingătoare și chiar meschine” – rod al unei „animozități furioase împotriva dulciurilor literare”[3].

În „faptul divers” se întrezăresc contururile unei lumi de fantasme. Astfel, vizita unei tinere în apartamentul închiriat al iubitului ei ajunge să semene cu o descindere într-un spațiu infernal unde obiectele, agresive, deschid „guri (...) de Moloch” (*Rămas bun*) ; o simplă pană de curent ia proporțiile unei catastrofe (*Decor Grand-Guignol*) ;

1. *Ibidem*.
2. Izabela Sadoveanu se înșală atunci cînd afirmă, într-o cronică altminteri favorabilă dedicată *Colecționarului...*, că Ticu Archip „a trecut la compoziție fără să se preocupe de căpătarea tehnicei” (*Adevărul literar și artistic*, an. VII, nr. 287, duminică, 6 iunie 1926, p. 2).
3. F. Aderca, în *Bilete de papagal*, an. II, nr. 312, duminică, 10 febr. 1929, p. 4.

un azil de bătrîne pare o terifiantă anticameră a morții (*În azil*). Un gest absurd, o stare de spirit sau o neînțelegere oarecare capătă și relief și amplitudine ; în spațiul banalității depline se ivesc breșe ce lasă să se vadă ceva din filmul (uneori fantastic al) unor pasiuni, frustrări ori aspirații neexprimate.

Dintr-o călătorie cu trenul a insignifiantului Toader prozatoarea scoate, în *Haine noi, suflete vechi*, o adevărată aventură. Protagonistul e un bărbat între două vîrste, celibatar, care – deducem – ia hotărîrea de a pleca în străinătate pentru a-și găsi, fie și tardiv, un rost al său. Nu i se întîmplă nimic ieșit din comun nici în cursul acestei călătorii, cum nu i s-a întîmplat nici de-a lungul celor cincizeci de ani ai săi, inutil consumați ; „evenimentul” pe care îl trăiește acum este un soi de revelație – ce nu atinge pragul deplinei conștientizări – a imposibilității de a depăși fatalul vid evenimențial. Narațiunea operează un decupaj aparent arbitrar în biografia personajului : începe abrupt cu o ultimă examinare în oglindă înaintea plecării și se încheie tot abrupt pe fondul unor imagini indiferente pe care Toader le înregistrează mecanic în dimineața de după călătorie, în orășelul francez unde a ajuns. Nuvela se articulează din secvențele imagistice percepute, în priză directă, de personaj – descripția lor e pur gratuită și centrată maniacal pe amănuntul puțin semnificativ. Tot acest șuvoi de imagini, unde se amestecă – iarăși cu o arbitrarietate simulată – și flash-uri ale memoriei, constituie, în sine, o „aventură”, la capătul căreia se desenează psihologia omului plictisit. Naratologic, nuvela e impecabil construită, cu cîteva subtilități de adîncime ; de pildă, personajul nu este privit nici o clipă din afară, înfățișarea lui exterioară e perceptibilă exclusiv în secvența în care *el însuși* se privește în oglindă.

În aceeași categorie a faptului banal convertit, grație introspecției, în eveniment revelatoriu[1] se include și nuvela *Dintr-un colț de odaie*, de astă dată – prin excepție ! – la persoana întîi (neavînd însă nimic de-a face cu literatura confesiunii, ci cu ipostaza unui „eu experimental”). Naratorul e un tînăr domn mizantrop care, invitat la o petrecere unde se dansează pe „ritmul unui jazzband congestionat”, urmărește cu privirea, din colțul său retras, silueta unei femei. Punctul de observație este fix – personajul-narator nu-și schimbă locul de la începutul pînă la sfîrșitul nuvelei –, statism contrabalansat de dinamismul consemnării unor frînturi de viață interioară. Spațiul exterior personajului, vizualizat cu acuitate de geometru, e absorbit de o subiectivitate lacomă de imagini :

1. „O nuvelă a d-rei Ticu Archip nu este propriu-zis o poveste : e un moment sufletesc. Rezumată, anecdota sa nu ar avea nici măcar dimensiunile unui fapt divers. Un gest, o intenție vagă de acțiune, o mișcare interioară, care nu se trădează pentru privitori decît într-un surîs sau o grimasă – iată aproape întreg cadrul nuvelei” (Mihail Sebastian, în *Cuvântul*, an. V, nr. 1376, marți, 19 febr. 1929, p. 1).

> „Din colțul meu de odaie se vedea așa de puțin : în față, măsuța cu placa de onix crăpată într-un colț, vopsită barbar într-altul ca să ascundă un șir de pete și zgîrieturi, mă făcea să-mi strîng picioarele și să stau incomod și chircit ; în stînga o oglindă medalion îmi aducea din cînd în cînd un spate geometric de femeie slabă.
> Pe ea aș fi vrut s-o văd în lucirea sticlei. N-ar fi fost ea, ar fi fost imaginea ei și imaginea ei de acolo din oglindă ar fi fost o reproducere slabă, imperfectă a femeii de lîngă mine, din fotoliu (...)”[1].

(Se poate identifica aici și o punere în abis a strategiei de observație la care autoarea recurge frecvent : realitatea e de două ori filtrată : prin lentila unui narator-observator impersonal și prin intermediul unui personaj-oglindă.)

Meandrele unei psihologii contorsionate, înclinate să refuze realitatea imediată în beneficiul uneia închipuite, se lasă descifrate în acest joc relativizant al imaginilor – reale și virtuale deopotrivă – reflectate într-o oglindă. Fascinează imaginea îndepărtată, deformată a obiectului, nu obiectul însuși, aflat chiar în proximitate. Foarte puternică această sugestie a unei treptate desprinderi de real ! Real a cărui aparență repulsivă e figurată metonimic prin „măsuța cu placa de onix crăpată într-un colț”. Personajul se simte agresat de obiectele inestetice din încăpere, nervozitatea sa fiind, la prima vedere, exagerată ; senzația de inconfort are legătură, de fapt, cu prezența femeii urmărite în oglindă, despre care cititorul nu află de la bun început că a fost amanta mizantropului personaj. Cu destulă finețe psihologică e pusă în scenă această situație absurdă : bărbatul nu se poate ridica de pe scaun să o salute pe fosta amantă, la sfîrșitul seratei, pentru că a pierdut un buton de la manșetă – „Ar fi fost indecent să-i sărut mîna cu manșeta descheiată”.

Nuvelele lui Ticu Archip au, mai toate, un asemenea final neașteptat. Adesea identitatea personajului sau motivul pentru care acesta se găsește într-o anume situație se dezvăluie abia la sfîrșit – asta atunci cînd amănuntele nelămurite nu rămîn definitiv „sub pecetea tainei”. În nuvela *Înainte de proces* avem acces la gîndurile unui personaj pe care aparențele îl arată ca pe un om respectabil și cumsecade ; ce caută însă în anticamera Prefecturii Poliției ar fi dificil de anticipat. În mintea „domnului cu părul încărunțit pe tîmple” (altfel, fără nume) se întretaie amintiri haotice și frînturi din dialogurile – unele absurde – purtate în jurul său sau înregistrate, arbitrar, mai demult. Mecanismul de asociere a unor senzații prezente cu imagini aduse la suprafață de aluviunile memoriei intens colorate afectiv este excelent transpus discursiv. Fraza sincopată, aluvionară, juxtapunînd în mod voit incoerent imaginile, încearcă să reproducă fluxul

1. Ticu Archip, „Dintr-un colț de odaie”, în *Aventura*, Tipografia „Lupta” – Nicolae Stroilă, București, 1929.

conștiinței. Iată cum simpla sonoritate a unei propoziții fără importanță rostite de un necunoscut declanșează o avalanșă de amintiri:

> „«Ba încă s-a împiedicat într-un coș de trestie putredă...», vocea tîrgovețului care istorisea boala se suprapunea vocii lui însuși.
> Întocmai ca omul care venise la doctor, ar fi putut și el să spună gestul neînsemnat al lui Leni cînd piciorul ei mic se împiedica în colțul unui covor întors, gestul de grație ciudată și curioasă închidere a pleoapelor cînd îi servea supa la masă, cînd își rezema capul pe spatele fotoliului sau cînd întindea mîna deasupra unui șervet alb al fetiței care îi lustruia unghiile în fiecare vinere, la unsprezece, înaintea prînzului... și groaza... groaza cu care o așteptase într-o miercure seara cu ochii pe geam, cu samovarul sforăind pe masă, iarna... într-o iarnă cumplită, cînd nămeții albi mai înalți ca gardurile cele mai înalte, înghețase toate pisicile negre ale orașului... toate: ieșise a doua zi, s-a plimbat cu sania și din fiecare grămadă albă străpungeau capetele înțepenite de hiene mici, picioarele, cozile ca o prevestire stranie, amară, tăiată în mii de bucăți"[1].

În derularea lor alertă, asemenea imagini fac să înflorească bănuiala unei întîmplări teribile – cadavrele pisicilor negre, mai ales, „înțepenite" în zăpadă „ca o prevestire (...) amară". Între atîtea sugestii sumbre, flash-uri insistente luminează chipul unei femei, Leni, soția domnului din anticamera Prefecturii Poliției: Leni în fața vitrinei unui magazin cu cravate bărbătești, Leni în ipostaza de tînără soție răsfățată, Leni plictisită și indiferentă. La un moment dat, seria acestor „fotografii" cu Leni se întrerupe, făcînd loc unor secvențe ce nu au nici o legătură cu gîndurile anterioare ale personajului; domnul cărunt își amintește, de pildă, că a văzut într-o zi în curtea unui vecin doi copii amuzîndu-se cu o pisicuță roșcată care alerga după un ghem de hîrtie – fiecare detaliu e supradimensionat, cum supradimensionată e încăpățînarea cu care se concentrează asupra acestei scene. „Secretul" domnului cumsecade înduioșat de jocul unor copii iese la iveală abia la final: personajul și-a ucis soția și retrospectiv gestul i se pare lui însuși absurd.

Sub semnul incomprehensibilului și al „scandalului" moral stă și infidelitatea turcoaicei Hadidge care, ieșind la vreme de seară, cu un copil mic în brațe, să cumpere smochine și migdale de la o dugheană de dincolo de podul Galatei, cedează unui necunoscut, european, întîlnit întîmplător pe drum, fără să pară conștientă de gravitatea gestului său. Stranietatae rezultă – și aici, ca în multe dintre situațiile epice imaginate de Ticu Archip – din absența motivației raționale a cedării. Posesiunea frustă, pe un maidan murdar, se consumă la capătul unui întreg ritual al „urmăririi" printr-un Istanbul modern și exotic în egală măsură, pe străzi aglomerate, pe unde circulă tramvaie, camioane, cărucioare de marfă, apoi printr-un labirint de străduțe

1. Ticu Archip, „Înainte de proces", în *Aventura*, ediția citată.

lăturalnice, sub privirile uimite ale turcilor pironiți în pragul casei – pentru care plimbarea femeii musulmane în compania unui domn european e un fapt scandalos. Descris în detaliu, parcursul acestei neobișnuite preumblări e văzut, pe rînd, din perspective diferite : prin ochii domnului european, din timp în timp prin ochii copilului, pe jumătate adormit, prin aceia – impersonali – ai personajului colectiv și, la anumite intervale, din unghiul naratorului omniscient. Un abil controlat și foarte modern, pentru anii ’20, pluriperspectivism. În mod sugestiv, dintre toate personajele nuvelei numai turcoaicei nu i se atribuie, nici un moment, perspectiva evenimentelor – truc tehnic grație căruia interioritatea lui Hadidge rămîne secretă pînă dincolo de ultima frază a textului. Este Hadidge doar trup-obiect al dorinței și deci orice încercare de analiză a reacțiilor sale s-ar dovedi superfluă ? ! Aparent da. Văzută exclusiv din exterior, mai ales prin prisma personajului masculin, femeia aceasta e o întrupare a indiferenței animale ; nimic nu o impresionează, totul i se pare firesc : după ce s-a lăsat posedată de un necunoscut, la marginea orașului, își alăptează copilul în timp ce amantul întîmplător o privește contrariat și, cu aceeași dezinvoltură, pomenește la despărțire de soțul ei, Sabri Ismail. Dacă, însă, citim mai cu atenție pasajul în care turcoaica și domnul necunoscut se zăresc reciproc în mulțime, găsim la Hadidge trăsăturile unei Messaline moderne ; amoralismul ei nu e amoralismul unui suflet cu totul lipsit de complicații, Hadidge e o libertină fascinant-demonică. În acest sens, foarte fine sugestii se strecoară într-o secvență în care personajul-privitor (domnul european) descoperă că e el însuși privit :

> „Trecuseră pe lîngă el două globuri în care văzuse, da, se văzuse, ca în două mici oglinzi sferice, perfecte, așa de nevătămat, de conturat și de clar !... Oricine ar fi admirat ochii lui Hadidge, chiar de nu s-ar fi găsit în ei, fără îndoială că i-ar fi admirat, însă altfel : mai neapropiat, mai impersonal, mai obiectiv... dar ochii în care te vezi așa cum ești, cu pălăria pe cap, surîsul pe gură, ochii aceia ca să te dea așa au trebuit să te privească într-un anumit fel, să te privească neobișnuit de intens și foarte de aproape, așa de aproape ca și tu să te poți privi în ei”[1].

Minuțioasa analiză se asociază adesea, în nuvelele lui Ticu Archip, cu sugerarea unei atmosfere stranii, predominant crepusculare, care o arată pe autoare ca pe o adeptă a estetismului decadent. Drept dovadă gustul pentru decorurile ce amestecă fastul și ruina, interesul aproape „clinic” față de cazurile de excentricitate psihică și față de pitorescul monstruozității, recurența unei teme ca nebunia sau atracția imaginarului thanatic. La un conac ce se profilează pe un fundal gotic gelozia unei boieroaice prematur senilizate „reînvie” umbra rivalei care murise în urmă cu douăzeci de ani (*Dăscălița*). Un preot

1. Ticu Archip, „Aventura”, în volumul cu același titlu, ed. cit.

catolic ucide, în biserică, o femeie străină pentru că „adusese în ochi Mediterana copilăriei lui și în buze carnea, sucul de portocală fragedă și coaptă” (*Fapt divers*). Peste tot, în nuvelele lui Ticu Archip, excesele pasionale se învecinează cu absurdul și cu patologicul, făcînd obiectul unei analize reci, întreprinse cu o curiozitate de mizantrop. De mare efect este, în *Maria Boul*, spectacolul descompunerii privit prin ochii unei ființe primitive, servitoare într-o casă boierească părăginită, despre a cărei stăpînă decrepită se crede că și-a ucis, cu ani în urmă, soțul. Casa locuită de cucuvele și de cele două femei cu mințile rătăcite e descrisă în tonul unui lirism sobru ; melancolia îmblînzește pe alocuri liniile unei gravuri sepulcrale :

> „Zi de zi în casa cu Maria Boul putrezea altă bucată de viață. Numai ea, mică, neagră și adusă de spate, tîrîndu-și tălpile groase și crăpate ca niște cărămizi prost arse, păstra aceeași vîrstă. (...) Umbra pașilor ei pe parchet era singura urmă de viață din casă. Peste tot păturile de praf se așternuseră cu o grabă de îngropare timpurie. Tablourile, vasele, florile, tablourile – toate împreună cu nevasta domnului luaseră culoarea pămîntului”[1].

În *Colecționarul de pietre prețioase* (proză ce dă și numele volumului din 1926) un Maestru alchimist, într-un sat imaginar de la marginea mării – Gio –, transformă în rubin o picătură din sîngele unei fete cu alură de lunatică și, aflată ca sub o vrajă rea, fata se stinge. E ceva eliadesc – *avant la lettre* – în această nuvelă în care fantasticul țîșnește neașteptat din cotidianul anost, anunțat de temperatura unei zile toride și de un mesager obscur, tînărul Florea Drăgan, asistentul unui colecționar de pietre prețioase. Sub înfățișarea unui „mamifer stîlcit și neputincios” se camuflează un agent al unei lumi miraculoase coborît, conform unui scenariu ocult, într-o lume desacralizată ; Florea Drăgan amăgește două tinere turiste care, plictisite de viața de la hotel și de vilegiaturiștii „parveniți, cu bijuterii false”, acceptă o escapadă la Gio, unde un Maestru „dă putere de viață pietrelor” și unde simpla contemplare a nestematelor poate provoca viziuni. Acesta este începutul unui traseu inițiatic presărat cu „semne” ale pătrunderii pe un alt tărîm. Cele două neofite se adîncesc tot mai mult într-o atmosferă crepusculară, care le face să simtă că „moartea e o glumă”. Spre casa cu trepte de agat ce adăpostește fabuloasa colecție de pietre prețioase – rubine din Peru și Siam, perle rare, alături de o cupă „asemănătoare aceleia în care a plîns soția lui Carol Quintul de ciudă că nu i-au fost dăruite cele cinci giuvaere” – se ajunge pe un drum cu primejdii, prin vînt și ceață : „Parcă n-ar urla numai o mare, parcă ar urla oceanele toate”, atmosferă perfect interiorizată de una dintre cele două eroine. Ciudat este că

1. *Idem*, „Maria Boul”, în *Colecționarul de pietre prețioase*, Tipografia „Lupta”-Nicolae Stroilă, București, 1926.

narațiunea fantastică include, în *Colecționarul de pietre prețioase*, secvențe introspective, tot mai dense pe măsură ce se apropie deznodămîntul. Din cauza acestei atipice combinații, nuvela a putut părea, pentru unii comentatori, o alegorică poveste sentimentală mai degrabă decît o nuvelă fantastică[1].

Cele două volume de nuvele ale lui Ticu Archip au fost întîmpinate elogios de cîțiva scriitori și critici, apropiați ai autoarei : Camil Petrescu[2] și Hortensia Papadat-Bengescu[3], la fel E. Lovinescu și F. Aderca[4]. Dar, cu unele excepții (Izabela Sadoveanu, Mihail Sebastian), *Colecționarul de pietre prețioase* și *Aventura* – dezavantajate și de faptul că au apărut la o editură obscură – nu au avut ecou dincolo de cercul Sburătorului, nu au intrat cu adevărat în circuitul literar. Așa se explică de ce această proză inovatoare, care ar putea fi trecută fără ezitări la activul modernismului nostru literar interbelic, este astăzi cu desăvîrșire ignorată sau plasată printre „curiozitățile” epocii.

V.1.6. Capcanele romanului „obiectiv”. O trilogie neterminată : *Soarele negru* (1946, 1949)

Capacitatea inovativă a lui Ticu Archip nu se aliază, din nefericire, cu ambiția alergătorului de cursă lungă. Scrie greu și cu intermitențe, inhibată de o autocenzură prea severă. Pe E. Lovinescu îl indispune deseori, citim în *Agende*, obiceiul ei de a promite că va citi în cenaclu un text nou și de a amîna apoi luni întregi. Scriitoarea afirmă undeva că îi „lipsește patima tiparului și a vitrinei”[5]. E adevărat : pînă în 1946 nu mai publică nici un volum. Lucrează un deceniu și jumătate la un proiect fabulos, o trilogie romanească numită – nervalian – *Soarele negru*, din care publică, la răstimpuri, fragmente prin reviste literare. Citește pagini din acest roman și la cenaclu, încă de prin 1929, dar fără succesul pe care îl avuseseră nuvelele. „Impresie de obișnuit și mediocru”, notează Lovinescu.

Romanul, conceput după un plan îndrăzneț, urma să fie o frescă a vieții burgheze de după 1918, acțiunea unui prim volum, *Oameni*, petrecîndu-se în prima jumătate a anilor ’20. Întrebată, prin 1943, cînd are de gînd să publice romanul de mult anunțat, autoarea răspunde cu seninătate că încă mai are de lucrat la volumul al doilea (*Zeul*) :

---

1. T. Vianu, în *Gândirea*, an. VI, nr. 3, aprilie 1926, p. 137-138.
2. Camil Petrescu a consemnat în *Cetatea literară* (febr. 1926) apariția primului volum de nuvele al autoarei.
3. Vezi *Sburătorul*, an. IV, nr. 1, martie 1926, p. 6.
4. F. Aderca îi ia apărarea scriitoarei în urma articolului negativ publicat de Tudor Vianu în *Gândirea* la apariția *Colecționarului*... În afară de „sărăcia viziunii”, Vianu îi reproșa autoarei că „scrie rău”, într-o „limbă nefirească” ce „pare o stîngace traducere”. Aderca ripostează ferm în articolul „Un critic și o nuvelistă”, apărut în *Sburătorul*, an. IV, nr. 4, iunie 1926, p. 60.
5. D.P, în *Viața*, interviul citat.

> „Mă uit cîteodată la grămada de foi scrise și date la o parte. Dacă aș fi tipărit tot materialul acela, cu cîteva rectificări, aș fi dat la iveală, pînă acum, cîteva romane. Dar nimic nu mi se pare mai de temut în cariera unui scriitor decît o vedere aruncată îndărăt cu mustrări pentru un subiect care i-a scăpat”[1].

Partea cea mai rezistentă a trilogiei – la o (re)lectură actuală – este volumul din 1946, *Oameni*[2], roman masiv, „obiectiv”, situat de anumiți critici într-o descendență rebreniană[3]. Șerban Cioculescu afirmă că meritul esențial al romanului e acela de a contribui la „smulgerea” prozei noastre din „fundătura” (termenul îi aparține criticului) „alexandrinismului epic postproustian”[4]. Iar Vladimir Streinu remarcă „îndemînarea (...) de a se mișca în ceea ce am numit cîndva «romanul-roman», spre deosebire de specia mutantă, atît de cultivată în ultimul timp, a romanului-autobiografic, a romanului-analiză sau a romanului-eseu”[5]. Amîndoi subliniază distanța pe care o ia autoarea față de scriitura autoscopică, practicată de majoritatea prozatoarelor noastre interbelice. Și, evident, amîndoi riscă enorm sugerînd o ierarhizare valorică a diferitelor formule romanești. După cum, atunci cînd compară proza din *Oameni* cu proza mai veche a autoarei, cel dintîi riscă o valorizare tematică, observînd că, din fericire, Ticu Archip și-a

---

1. *Ibidem.*
2. Romanul fost acceptat de Al. Rosetti la Editura Fundației Regale pentru Literatură și Artă, se pare că în urma unei intervenții a lui Ion Barbu. Într-o scrisoare din octombrie 1945 poetul-matematician îi trimite lui Ticu Archip vești de la editor, alături de o buclucașă declarație de amor:
   „Ne-am întîlnit la Capșa. E impresionat de romanul tău. (...)
   În scurt, romanul e sub tipar. Am cuvîntul lui și autorizația de a-ți împărtăși imediat acest *fapt* nu *promisiune.*
   Dacă îmi dai voie (memoria mea, cam indiscretă, îmi spune că mi-ai și dat-o), voi veni mîine, joi, la 4 1 să te întrețin de soarta unui alt roman, paralel cu cel scris. Capitolul curent e în căutarea unei concluzii fericite. Trebuie să-ți spun că am căutat și zilele acestea, cum caut de cîtva timp, să dezleg taina unor farmece fără vîrstă, generatoare de raze nevăzute și reci, ca unele metale din meteorii căzuți, de dincolo de Uran și Neptun. (...)
   E de necrezut cum cîteva tufe de argint semănate în pletele Venerii îi adîncesc caracterul ei sacru și vecinic. Dacă ar fi să mă stabilesc ca poet elegiac, toate accentele lirei mele ar merge către această frumusețe mai reflexivă, mai adunată și cu atît mai patetică, a anilor... cincizeci. Elvirele romantismului aveau, se pare, 27 de ani. Cum n-au văzut poeții cîtă vulgaritate «distinge» tinerețea? Mai întîi, e prea curentă. Pe cînd o amantă memorabilă și incoruptibilă ca o bară de platină, nu e așa, emoționează altfel?” (*Ion Barbu în corespondență*, Ediție îngrijită de Gerda Barbilian și Nicolae Scurtu, Ed. Minerva, 1982, vol I, p. 12).
3. Trimiterea la modelul rebrenian este explicit formulată în cronicile semnate de Vladimir Streinu și de Șerban Cioculescu, sigur, cu nuanțările de rigoare.
4. „Aspecte epice contemporane”, în *Revista Fundațiilor Regale*, an. XIII, nr. 12, decembrie 1946, pp. 100-106.
5. Vladimir Streinu, *Pagini de critică literară*, ediția a II-a, Editura Academiei Române, București, 2007, vol. II, pp. 279.

depășit orizontul miniaturistic al nuvelisticii sale (...) și s-a desfăcut din negurile unui psihologism minor". În realitate, renunțarea la subtilitatea tehnică a nuvelelor din anii '20 este o pierdere pentru noua carte a autoarei, care capătă, e adevărat, anvergură tematică și caracterologică, dar nu se mai distinge (cum se distingeau textele din *Aventura*, mai ales) prin disponibilitatea inovatoare. Pe anumite porțiuni, sugestiile analitice de profunzime sînt înlocuite de „clasicul" procedeu al relatării, descripției și explicării gîndurilor personajului. Pluriperspectivismul exersat de Ticu Archip în cîteva nuvele este pus între paranteze. Subteranele psihicului uman interesează acum mai puțin (dar interesează încă !), atenția deplasîndu-se către viața socială, cu varietățile ei tipologice.

Va fi voit scriitoarea să experimenteze (și) o proză a exteriorității tot astfel cum înainte experimentase analiza infinitezimalului psihic ? Va fi fost descurajată, ca analistă, de eticheta „psihologismului minor" aplicată nuvelisticii sale ? Se va fi simțit complexată la un moment dat de „banalitatea" materialului epic cu care lucrează ? Cert este că Ticu Archip se retrage într-o tăcere editorială prelungită tocmai pentru a scrie o carte „mare", una despre care să nu se mai poată vorbi ca despre o elegantă dar neglijabilă bijuterie epică, produs al unei sensibilități „feminine". Într-o discuție cu Mihail Sebastian, în 1928, dă impresia că se scuză pentru faptul de a nu „detesta" proza cu inserturi lirice[1]. De asemenea, într-un interviu din 1943 dezvoltă – pe un ton culpabil, parcă – aceeași idee a parțialei sale compatibilități cu formula „epicului pur, fără paranteze torturate", subliniind că în romanul la care lucrează s-a străduit să nu facă „abuz de analiză" :

> „Sînt o mare admiratoare a epicului pur, fără paranteze torturate. Arta aceasta, care nu este a mea, mă încîntă cu notele ei cîteodată senine, cîteodată grave. Epicul pur mi se pare un dar, ca acela al poeziei. Nu e poet cine vrea. Nici povestitor. Acestui epic se potrivesc evenimentele mari, cu rezonanțe istorice.
> Eu am ales un timp pe care l-am trăit și am încercat să creez o ambianță socială. M-am animat de amănunte sufletești și descriptive pe care le-am socotit caracteristice, fără abuz de analiză, într-o împreunare care să strîngă gest de gest în linii lăuntrice"[2].

În același interviu scriitoarea mărturisește că „din nenorocire" (e expresia ei !) nu-și poate cenzura interesul pentru subiecte care, de obicei, sînt considerate de mică importanță ; pentru ea, „nu este subiect care să nu fie mare". Intuiție justă, dar formulată într-o manieră prea timorată.

1. Amyntas (Mihail Sebastian), „Mic interviu cu d-ra Ticu Archip", în *Cuvântul*, an. IV, nr. 1316, miercuri, 19 decembrie 1928.
2. D.P., în *Viața*, interviul citat.

În *Soarele negru* materialul epic e asemănător cu acela din nuvelistica autoarei : amănuntul de viață cotidiană. Diferă, în mod esențial, abordarea. Dacă în nuvele detaliul selectat – uneori cu aparență de arbitrarietate – era supradimensionat, examinat maniacal, descompus într-o mie de nuanțe secundare, analiza compensînd carența evenimentului propriu-zis, în roman autoarea nu mai procedează prin supralicitarea anumitor detalii, ci prin acumularea lor. Cu alte cuvinte, disecția amănuntului e înlocuită cu adiția de amănunte. Unghiul de observație s-a mutat definitiv în exterior ; narațiunea nu mai focalizează asupra unor personaje-oglindă care mediază distorsionat percepția realității, ci asupra realității înseși – personajele devin suprafețe opace. Totodată : camera de filmat se îndepărtează de obiect, în căutarea unghiului adecvat din care să se poată vedea grupuri de oameni, nu doar personaje autonome. Vladimir Streinu remarcă în romanul lui Ticu Archip, alături de larga cuprindere a perspectivei, „știința (...) de a conduce mișcarea grupurilor"[1]. Se observă aici, fără dubiu, experiența dramaturgului : autoarea își cunoaște perfect personajele – nici o inadvertență de atitudine nu le anulează coerența –, lasă impresia că le vede aievea, în mișcare, în interacțiune, antrenate în conflicte clar definite și evoluînd în secvențe intens dramatizate.

Nutrit, fără îndoială, și din anumite experiențe directe ale autoarei, foarte bună observatoare a burgheziei provinciale, romanul nu e totuși autobiografic, în ciuda unei vagi apropieri de personajul Olga. Reticența scriitoarei în privința denudării propriei intimități nu se dezminte nici aici. Cum nu se dezminte nici pesimismul său, creator de sumbre tablouri ale vieții sociale. Revin, de asemenea, în *Soarele negru*, vechile fantasme crepusculare, amplu desfășurate în nuvele. În mod straniu, deși acțiunea din *Oameni* se derulează în epoca de efervescență a anilor '20, pentru care emblematică ar fi mai degrabă o imagine aurorală, atmosfera romanului are ceva pre-apocaliptic și e cu atît mai bulversantă cu cît personajele, cu foarte mici excepții, par a face abstracție de ea. Cel dintîi volum al trilogiei are ca decor un oraș de provincie de pe Valea Prahovei, așezat într-o zonă petroliferă, într-un peisaj dominat de „schelele negre ale sondelor" și de „mirosul de funingine și păcură încinsă". În primele pagini ale romanului răzbat deja acordurile unui marș funebru, împreună cu zvonul suicidului suspect al unei femei – întîmplare ale cărei dedesubturi vor fi disecate neîncetat în conversațiile personajelor, de-a lungul celor mai bine de șase sute de pagini (în formatul ediției princeps).

Narațiunea nu va decurge însă în registrul dramei sentimentale, ci va scoate la lumină, pe măsură ce diferite istorii personale prind contur, un microcosmos social, cu legile sale, scrise ori nescrise, de

1. Vladimir Streinu, *op. cit.*, p. 280.

funcționare. Caracterele se desenează veridic și alcătuiesc – din perspectiva moralistului, nu a clinicianului, ca în nuvele – o colecție de „cazuri" despre care s-ar putea spune că sînt de resortul acelui tip de roman consacrat în secolul al XIX-lea : specii de snobi și de parveniți, de demimondene și de fete bătrîne, de vanitoși lipsiți de substanță sau de matroane filantroape. Cu toate acestea, are dreptate Șerban Cioculescu să observe că

> „Personajele nu sînt descrise în felul balzacian, spre a fixa din capul locului, neuitat, portretele fizice, cu semnificația lor sufletească, după concepțiile fiziognomice lavateriene. Dimpotrivă, absența acestor portrete amănunțite ne întîrzie familiarizarea cu chipurile lor, care ni se lămuresc treptat, prin trăsături fizice mereu adăugite, așa cum și cele caracterologice se desăvîrșesc treptat, în acțiune"[1].

Tipurile umane configurate aici nu au nimic din excentricitatea personajelor imaginate de autoarea *Hallipilor*. De altfel, și cadrul social e cu totul altul (deși epoca e aceeași), extravaganțele „Cetății vii" ar fi fost neverosimile în orășelul din *Oameni*. „Suflete cu șuruburi", aceasta este sintagma prin care scriitoarea denumește gestica previzibilă a personajelor sale de ambe sexe, figuri pitorești incapabile de reflexivitate, dar capabile, adesea, de o mare voință. Excepția o reprezintă contemplativa Olga, ființă prematur plictisită de viață, marginalizată pentru comportamentul său neconform cu morala aparențelor. Privirea de mizantrop a autoarei nu o cruță însă nici pe ea, înregistrîndu-i – cu detașare – lașitățile, slăbiciunile. Indecizia personalității Olgăi e foarte abil concentrată în metonimia mîiinilor „cu degete lungi și subțiri (...) făcute parcă din cartilagii, fără oase și fără voință". Olga e un martor buimac al destrămării din jurul său, dar și al propriei vieți destrămate. După un banal eșec sentimental, tînăra cultivată, absolventă de Universitate, se încăpățînează să trăiască fără scop, în orizontul unei așteptări nelămurite, sub privirile dezaprobatoare ale mamei și ale celor două bătrîne mătuși – Zița și Silvia –, exemplare umane culese dintr-o călinesciană „casă cu molii".

La polul opus, Cora Tomasiu, doctorița venită de la București ca să-și facă uitat un trecut deocheat, este un extraordinar Rastignac feminin. Dezamăgită de înfățișarea modestă a orașului unde tocmai a descins, se gîndește la posibilitatea unei compensații : „Măcar de-ar fi multă lume bolnavă !" Speculînd slăbiciunile unei bătrîne snoabe care vrea să capete faimă de filantroapă – redutabila Coana Profira Murgeanu –, Cora pătrunde rapid în „lumea bună" a orașului. În planurile sale de ascensiune intră și un mariaj din interes cu avocatul Mihai Drăgescu, un ambițios în mizerie și un *coureur* de mahala, util însă întrucît, ușor manipulabil și el însuși dornic de afirmare, se lasă

1. Șerban Cioculescu, articolul citat.

convins să intre în politică. Dintr-o stofă asemănătoare e croit și inginerul Ion Dragomir, director al unei companii petroliere, inițial băiat sărac, parvenit la o situație strălucită grație tenacității și mai cu seamă grație căsătoriei cu planturoasa Lili, ale cărei preocupări sînt garderoba și amorul. Autoarea îi concede lui Dragomir privilegiul unei anume subtilități – vădite în nevoia de a se autoconvige sofistic că țelurile lui nu sînt meschine: „Ceea ce îl atrăsese, de copil, era cealaltă magie a puterii: o libertate totală, interioară, cu dreptul de a-ți plăti orice gînd, orice fantezie, orice sentiment, orice glumă… De aceea, dorise în taină să aibă bani mulți, fără să prețuiască propriu-zis averea”. La pretențioasele petreceri de familie personajul obișnuiește să peroreze despre învățămînt, pedagogi, pedagogie și necesitatea reformării școlii, opiniile sale „sănătoase” despre educație fiind dezmințite de proasta creștere a propriilor odrasle, doi domni Goe la diferite vîrste și două perechi de gemene care moștenesc platitudinea emfatică a mamei. Menajul familiei Dragomir prilejuiește savuroase pagini de observație, nefalsificate prin șarjă sau printr-o intenție tezist-moralizatoare. Romanul lui Ticu Archip deschide perspectiva unui vast bîlci al deșertăciunilor.

În *Oameni* chiar și personajele secundare sînt puternic conturate[1]; autoarea n-a lăsat nici un caracter la stadiul de eboșă. Fiecare personaj are un loc bine stabilit într-o mare fotografie de grup: și Boierul – bătrîn inofensiv și bonom –, care și-a pierdut moșiile în cazinourile de pe Coasta de Azur, și neconvenționala văduvă Frosa Paraschiv, și umila domnișoară Robănescu, fata bătrînă cu înfățișare de antropoid:

> „Din cînd în cînd, vrînd să arunce o privire spre bătrînă, ochii îi cădeau pe oglinjoara de deasupra șoferului.
> Era foarte urîtă: figura lungă, cu maxilarul inferior scos în afară, se dezvolta în jos, nasul rămînînd un detaliu de două puncte, deasupra gurii care se arcuia proeminent, sub o buză ca un clopot.
> Semăna cu o maimuță. Cînd ieșea pe stradă, lumea se uita la ea, cu un aer ușor înspăimîntat.
> Învățată de mică să fie bătută de tată-su, care umbla tot timpul beat, avea un gest al capului ca și cum s-ar fi ferit mereu, ceea ce o supăra pe Coana Profira.
> Împotriva celor care o sfătuiau să n-o mai țină secretară, Coana Profira o apăra, repetînd povești pe care începuse să le creadă. (…)
> Voia să-i dea astfel un fel de strălucire romantică și misterioasă. În realitate, Coana Profira o păstra pentru că niciodată domnișoara Robănescu nu arătase să fi avut altă părere decît aceea care i se comanda”[2].

1. Vezi și amplul articol al lui Perpessicius (în trei episoade), publicat în *Jurnalul de dimineață*, an. VIII, nr. 625, luni, 23 decembrie 1946, p. 1-2; nr. 628, luni, 30 dec. 1946, p. 1 și 3; an IX, nr. 632, luni, 6 ian. 1947, p. 1 și 3.
2. Ticu Archip, *Soarele negru. Oameni*, Ed. Minerva, București, 1983, p. 171.

Componenta epică a romanului *Oameni* are o natură specială, în sensul că acțiunea avansează, pe anumite porțiuni, nu atît prin prezentarea „în direct” a evenimentelor, cît prin discutarea și disecarea acestora în lungi secvențe dialogate. Cozerii de salon și de budoar, bîrfe ca între prietene, la o cafea, conclavuri de familie, discuții politice între maimarii orașului dublează cursul propriu-zis al acțiunii, într-o manieră neredundantă. Sub acest aspect, romanul lui Ticu Archip se înrudește de aproape cu *Ciclul Hallipilor*, unde Hortensia Papadat--Bengescu apelează din plin la o tehnică similară de impulsionare a acțiunii prin colportaj. Totodată, cel dintîi volum din *Soarele negru* reia o strategie epică folosită cu succes în *Concert din muzică de Bach*. Toate firele narațiunii se înmănuncheau, acolo, în secvența concertului organizat de Elena Drăgănescu, anunțat din primele pagini și mereu adus în discuție de-a lungul romanului. În *Oameni* întreaga desfășurare de forțe epice culminează cu o fastuoasă serbare dată de familia Dragomir, în marele parc al casei, cu prilejul inaugurării unei școli de fete – operă a bogatei Profira Murgeanu, la care s-au raliat, cu speranța unui profit, mai multe alte personaje : doctorița Cora Tomasiu și avocatul Mihai Drăgescu, Lili și Ion Dragomir, notabilități ale orașului, vechi aristocrați laolaltă cu proaspăt îmbogățiți. Toate conflictele și intrigile de culise prefigurate anterior, toate adversitățile sentimentale ori politice se regăsesc, mult amplificate, în această scenă a serbării în care autoarea face dovada talentului său de prozatoare obiectivă. Spectacolul pe care îl oferă o umanitate în derivă morală atinge aici intensitatea maximă.

Nu există în *Oameni* (și, de altfel, nici în *Zeul*) – spre deosebire de romanul Hallipilor – un interes pentru manifestările maladivului, pentru devianța cvasi-monstruoasă. Nu e lipsit de semnificație, din acest punct de vedere, nici un anumit detaliu epic : Profira Murgeanu, boieroaica filantroapă, abandonează ideea de a construi un sanatoriu, îmbrățișînd-o pe aceea de a înființa o școală de fete, iar Cora, doctorița fără vocație, demisionează de la spital pentru a deveni directoare a noii școli. Tot astfel, la nivelul viziunii auctoriale, patologicului i se preferă moralul. Umanității „bolnave” – o umanitate „sănătoasă” în mediocritatea sa neconștientizată. Snobii și ariviștii lui Ticu Archip sînt burghezi cuminți, fără complicații interioare, cărora viața li se înfățișează simplu, „ca un șir de trepte ce trebuiau cu orice preț urcate”. O atmosferă de neagră melancolie îi înconjoară : melancolia privitorului mizantrop care constată că oamenilor autentici le-au locul oamenii-simulacre, „sufletele cu șuruburi”.

Mai epic, al doilea volum al trilogiei (*Zeul*), părăsește mediul sufocant al provinciei, urmărind îndeaproape destinul Olgăi, căreia o călătorie întreprinsă din plictiseală mai întîi la Paris, apoi pe ape levantine îi prilejuiește întîlnirea cu un bărbat „excepțional”, profesorul Dinu Haralamb, în care unii l-au identificat pe matematicianul D. Pompei sau pe arheologul Vasile Pîrvan[1]. O undă de sentimentalism tulbură întrucîtva apele romanului.

Volumul al treilea – *Viața* –, al cărui manuscris se pare că s-a pierdut, nu a mai fost publicat niciodată. Prinsă din urmă de evenimentele politice ale celei de-a doua jumătăți a anilor '40, scriitoarea se vede obligată să-și modifice din mers proiectul, adaptîndu-l noilor realități și noilor comandamente ideologice. Ceea ce înseamnă că trebuie să-și abandoneze chiar personajele primelor două volume – recrutate din burghezia „în descompunere" – și să facă loc reprezentanților „lumii noi". În preambulul romanului publicat în 1949 la E.S.P.L.A., *Zeul*, autoarea face cîteva precizări adresate „Cititorilor mei, muncitori", în fața cărora justifică – firește, în mod conjunctural – absența eroilor proletari din primele două volume : romanul a fost scris cu mulți ani în urmă și acțiunea acestuia se petrece înainte de adevărata intrare în scenă a „omului nou". Adaugă o scuză : „Mărturisesc că pînă acum ochii mei nu v-au privit, așa ca să vă dea în scris partea largă pe care o meritați, dar inima mea v-a simțit totdeauna" ; și o promisiune : „Alături de prăbușirea eroilor din primele două volume, veți citi despre alți eroi, gata de luptă. În ei vă veți recunoaște" – promisiune onorată parțial, prin nuvela *Patul fraților* (1949), în legătură cu care s-a emis ipoteza că ar reprezenta un fragment din romanul *Viața*. Ultimul volum al trilogiei urma să fie o radiografie a vieții proletare de dinainte de 1939 ; chiar și așa, publicarea acestui roman ar fi fost problematică în următorul deceniu, cînd reminiscențele „mentalității burgeze" a autoarei ar fi ieșit la iveală în ciuda eforturilor acesteia de a poza în convertită[2].

V.2. Sanda Movilă[3]. Proza identităților fictive

V.2.1. Cînd Maria Ionescu scrie literatură...

„Spre deosebire de soțiile altor scriitori, ele însele scriitoare, eu n-am fost o desăvîrșită admiratoare a tuturor cărților scrise de soțul meu. Vreau să

1. Al. Piru, „Ticu Archip", în *Panorama deceniului literar românesc, 1940-1950*, E.P.L., București, 1968, p. 281 : „După unele aserțiuni, acest al doilea volum ar fi autobiografic, înfățișînd presupuse legături ale scriitoarei cu matematicianul D. Pompei, după altele (mai plauzibile), Zeul ar fi arheologul Vasile Pîrvan, iar eroina Igena Floru".
2. De altfel, imediat după apariția celui de-al doilea volum, în 1949, scriitoarei i se reproșează că și-a construit personajele negative „fără suficientă înfierare critică" (Vezi articolul lui Petru Comarnescu, publicat în *Universul*, an. LXVI, nr. 166, duminică, 17 iulie 1949, p. 3. și cronica devastatoare scrisă de Paul Georgescu tot de pe pozițiile ideologiei antiburgheze – în *Viața românească*, an. II, nr. 10, octombrie 1949, pp. 284-292). *Soarele negru* va fi recuperat foarte tîrziu, odată cu reeditarea din 1983, de la Editura Minerva – cu o amplă prefață a Eugeniei Tudor Anton.
3. 1900-1970

> *spun că scriitorul Sanda Movilă n-a trecut cu totul sub influența dominantă a lui Felix Aderca, deși conviețuiau. Nu m-am lăsat chiar legată la ochi.”*[1]

Această declarație ar putea părea curajoasă, bătăioasă chiar, scoțînd în evidență profilul unei scriitoare care lasă impresia că, în viața privată, și-ar fi negociat cu suficientă fermitate independența. E doar o poză : Sanda Movilă pronunță aceste cuvinte abia spre sfîrșitul vieții, într-un interviu acordat după moartea lui Felix Aderca, soțul – el însuși văzut astăzi ca un scriitor de al doilea plan (deși în mod evident original și foarte activ în lumea literară interbelică) – în umbra căruia a trăit vreme de patru decenii. Sanda Movilă n-a avut, în mod cert, structura unei luptătoare, ea e exemplul tipic de personalitate feminină timorată, pregătită pentru renunțări, resemnată să joace rolul unui personaj de *arrière plan* ; în tabloul „de familie” al literaturii feminine interbelice este prezența cea mai umilă și mai ștearsă – în ochii contemporanilor săi și, cu atît mai mult, în memoria generațiilor următoare. În tumultul vieții literare interbelice, vocea ei s-a auzit prea puțin ; n-a intrigat pe nimeni, n-a creat controverse. Activitatea sa de publicistă, relativ constantă[2], a avut mai puține ecouri decît aceea a altor scriitoare. I-a lipsit aproape cu desăvîrșire voința de a se face vizibilă, și-a ascuns cu precauție, ca și cum ar fi protejat în felul acesta un secret, ambiția legitimă de a scrie literatură. Insignifianța persoanei s-a răsfrînt și asupra cărților, chiar dacă nu i-a lipsit talentul.

În viața de zi cu zi scriitoarea se numește Maria Ionescu. S-a născut la începutul secolului XX într-un sat din județul Argeș, în familia unui mic negustor, Ion Ionescu. Despre copilărie și despre epoca în care s-a format, despre cei opt ani (1911-1919) petrecuți la un liceu-internat din Pitești sau despre viața ei de studentă la Litere, în București, nu relatează aproape nimic în mod direct – au rămas de la ea prea puține texte cu caracter memorialistic, iar interviurile pe care le-a acordat de-a lungul vremii (și înainte și după al Doilea Război) sînt puține și parcimonioase sub aspectul confesiunii[3]. A preferat

1. Am extras acest pasaj dintr-un interviu acordat de autoare, intitulat „Parcă mi-ar fi rușine să-l contrazic pe Lovinescu”, antologat în volumul Ileanei Corbea și al lui Nicolae Florescu, *Biografii posibile*, volumul I, Ed. Eminescu, 1973.
2. Sanda Movilă a colaborat la *Vremea*, *R.F.R.*, *Adevărul literar și artistic*, *Viața românească*, *Lumea copiilor*, *Curierul artelor* ș.a. Spre sfîrșitul anilor ’30 a publicat frecvent în ziarul *Timpul*, la rubrica „Timpul femeii”.
3. Iată cum își rezumă scriitoarea, într-un interviu acordat lui Boris Buzilă, experiențele anilor de formare : „Părinții mei terminaseră patru clase primare și, ca mulți alții, voiau să-și facă odrasla «doamnă». Am urmat liceul la Pitești, în plină vogă simbolistă, ecourile curentului atunci la modă ajungînd și în urbea mea adoptivă. (...) Profesorul de română N.I. Apostolescu, unul dintre ciracii lui Hasdeu, ne vorbea despre Rimbaud, Mallarmé, Valéry. Cu o impresionantă tragere de inimă autodidactă, prinsesem să mă «franțuzesc» și eu. Prin clasa a treia, după ce am citit o vacanță întreagă traducînd cu dicționarul *Hanya. Rivalité d’amour* de Sienkiewicz, am trecut la tălmăciri versificate din

să-și topească anumite (puține totuși) experiențe biografice în proza de tinerețe, mai ales în romanul *Desfigurații* (1935) și în povestirile și nuvelele publicate în periodice în anii '20-'30, deghizîndu-se astfel în straiele unor personaje feminine fragile, hipersensibile, melancolice. Rarele-i mărturisiri privitoare la perioada adolescenței se învîrt în jurul pasiunii sale timpurii pentru lectură sau se referă la cele dintîi încercări literare[1]. Tîrziu, la o vîrstă respectabilă, inhibițiile tinereții fiind de mult lăsate în urmă, scriitoarea începe să-și scrie memoriile, fără a reuși, din păcate, să-și ducă la bun sfîrșit proiectul[2].

Cîțiva dintre cei care au cunoscut-o pe Sanda Movilă îndeaproape își amintesc, invariabil, de o ființă plăpîndă, nu tocmai frumoasă, exagerat de modestă, strecurîndu-se printre oameni cu dorința de a ieși cît mai puțin în evidență. Malițioasă, Cella Serghi o descrie ca pe „o mogîldeață, o femeie mică, pistruiată, cu capul mare și ochii bulbucați"[3] și, aducînd-și aminte de vizitele sale în casa soților Aderca – în compania lui Camil Petrescu, a lui Sebastian și a altor prieteni din lumea literară –, o ridiculizeză pe scriitoare prezentînd-o insistent în ipostaza de excelentă gospodină, expertă în pregătirea musacalei: amfitrioana participa prea puțin la discuții, preocupată să servească la masă... Lucia Demetrius[4] e impresionată de sensibilitatea, de inteligența, de generozitatea Sandei Movilă, dar și de faptul că aceasta este victima unor nesfîrșite tracasări familiale provocate de infidelitățile lui Aderca. Zaharia Stancu scrie cu simpatie despre „fetișcana mărunțică, puțintică la trup, cu obrazul plin de pistrui"[5] – pe care a

---

Saadi, Verlaine și Leconte de Lisle" (Boris Buzilă, „Oglinzile memoriei", în *Magazin*, an XIV, nr. 663, sîmb., 20 iunie 1970, p. 4).

1. Prima sa încercare în proză (datînd de la vîrsta de 14 ani) ar fi fost un început de roman sentimental (16 pagini cu totul), care s-ar fi numit, naiv, *O inimă zdrobită* și ar fi fost semnat Ana Maria Villara.
2. În prefața la volumul *Desfigurații. Nălucile. Viața în oglinzi* (Ed. Minerva, București, 1990), Eugenia Tudor Anton se referă la acest proiect eșuat, menționînd că din autobiografia pe care ar fi vrut să o scrie Sanda Movilă au rămas numai două pagini (consultate prin bunăvoința Doinei Lupu-Aderca, legatara scriitoarei). Tot Eugenia Tudor Anton reproduce, în aceeași prefață, mai multe scrisori primite de Sanda Movilă de la prieteni din lumea literară – de la Ticu Archip, Hortensia Papadat-Bengescu, Cezar Petrescu, Perpessicius.
3. Cella Serghi, *Pe firul de păianjen al memoriei*, Ed. Cartea Românească, București, 1977, p. 195
4. Lucia Demetrius, *Memorii*, Ed. Albatros, București, 2005 – despre S.M.: „o femeie poate mai scundă decît mine, cu capul cam mare, cu părul roșcat, cu fața acoperită de pistrui, cu ochii enormi de acel căprui-roșcat pe care îl au roșcovanele, cu mîini deosebit de frumoase. Aderca n-avea deloc chip de evreu, putea fi de orice neam, această Sanda Movilă (...) avea tipul classic semit. Inteligentă, volubilă, amabilă, izbutea prin firea ei să te facă să-I uiți urîțenia".
5. Zaharia Stancu, *Viață, poezie, proză... Confesiunile lui Darie*, Ediție alcătuită și îngrijită de Corneliu Popescu și Ștefan Stancu Mitroi, Cuvînt înainte de Corneliu Popescu, Ed. Eminescu, 1975, pp. 53-54.

cunoscut-o în ani ’20 în redacția revistei *Curierul artelor*. E. Lovinescu o înfățișează, amuzat, ca pe o „fetișcană de-o șchioapă, cu un bogat păr de un roș venețian, cu glas alintat, de copil răsfățat”[1]. Criticul nu-i dedică decît cîteva rînduri „fetișcanei” timide care, la cenaclu, acceptă numai după îndelungi rugăminți să-și citească textele ; dar rîndurile acestea surprind perfect fizionomia autoarei, diagnosticînd o deficiență – retractilitatea bolnăvicioasă – și prognozînd, în subtext, inevitabilul eșec :

> „(…) și-a fixat locul pe divan, după bibliotecă, pentru a asculta, a visa sau a șopti în voie, la adăpost. Deși hotărîte prin bună înțelegere dinainte, lecturile sale se lăsau totuși precedate de laborioase tratative și alintări protocolare, în urma cărora scriitoarea se retrăgea și mai în fund, în dosul bibliotecii masive. Nevăzută, izbutea, în sfîrșit, să nu fie nici auzită. Versurile i se amestecau astfel cu draperiile în același plan decorativ”.

În aceste condiții, puțini sînt dispuși să observe – ca Zaharia Stancu – la timida frecventatoare a cenaclului lovinescian „inteligența ascuțită” care „îi sclipea în ochi”[2].

Sanda Movilă e prezentă la întîlnirile săptămînale ale Sburătorului începînd cu anul 1922, moment în care este studentă la Facultatea de Litere și colaborează deja, inițial cu versuri, apoi și cu mici articole, la cîteva publicații mai mult ori mai puțin obscure ca *Revista studențească*, săptămînalul bucureștean *Spre ziuă*, *Flamura* din Craiova sau *Curierul artelor*. În revista *Sburătorul* debutează cu un poem, *Oarba*, semnat Pieretta Delmonte – pseudonim pe care Lovinescu îl schimbă tacit, înainte de a o cunoaște pe autoare, în… Sanda Movilă. „Umbră” fidelă a soțului, pe care l-a cunoscut chiar la cenaclu, scriitoarea participă constant la întrunirile sburătoriste cîtă vreme Aderca e în foarte bune relații cu Lovinescu ; de prin 1929-1930 pînă prin 1937 și Sanda Movilă și Felix Aderca ocolesc casa criticului…

Așa cum se desprinde din *Agendele* lovinesciene, portretul Sandei Movilă este acela al unei femei prozaice, preocupate de „eterna chestie a lefei”, de „leafă și slujbă”, de „nimicurile ei birocratice” – „Cu Sanda Movilă nu se poate vorbi decît leafă”… Cînd nu se prezintă în casa criticului „ca de obicei, cu chestiuni materiale”, se plînge de relațiile ei conjugale tensionate. Lovinescu notează în jurnal, și cu amuzament, și cu maliție, repetatele despărțiri și împăcări ale soților Aderca, comedia permanentelor schimbări de domiciliu : „F. Aderca a părăsit definitiv (!) domiciliul” (4 iunie 1925) ; „Sanda Movilă are odaie nouă în oraș” (26 septembrie 1925). Amfitrionul de la Sburătorul nu-i

---

1. E. Lovinescu, „Trei mici portrete : 1. Poeta cu soț irascibil. 2. G. Nichita. 3. Sanda Movilă”, în *Adevărul*, an 51, nr. 16 268, duminică, 7 febr. 1937.
2. „În zilele de cenaclu se așeza sfioasă într-un colț, tăcea, vorbea, inteligența ascuțită îi sclipea în ochi” (Zaharia Stancu, „Sanda Movilă”, în *Scînteia tineretului*, an XXVI, seria a II-a, nr. 6634, joi, 17 sept. 1970, p.1).

acordă scriitoarei nici o circumstanță atenuantă; antipatia e evidentă – și deformatoare: „o simți rea, absurdă și ascunsă" –, culminînd cu verdictul: „Sanda Movilă – neant". Judecată nedreaptă, pe care Lovinescu nu și-o va revizui niciodată. Ființa modestă care se agață de slujbele-i anoste de funcționar public pentru a-și putea continua studiile universitare nu găsește prea multă înțelegere în fața ironicului critic. Totuși, diaristul consemnează sec, la un moment dat (septembrie 1924), faptul că a ajutat-o pe tînăra scriitoare să obțină un concediu de la Teatrul Național, unde lucra ca secretară. În perioada cu pricina, în toamna anului 1924, autoarea își pregătea pentru a doua oară examenul de licență, după eșecul de la sesiunea din vară, și îl vizita des pe Lovinescu pentru a-i cere cărți. Nu va obține licența în Litere nici în 1924, nici mai tîrziu. După încheierea studiilor, se va angaja ca funcționară la Ministerul Instrucțiunii Publice, slujbă obscură ce nu-i va altera, totuși, prin forța rutinei, prodigioasa facultate contemplativă.

V.2.2. Împotriva prozaismului diurn. Estetismul evaziunii

Literatura acestei autoare se dezvoltă, s-ar zice, dintr-o perseverentă opoziție față de prozaismul diurn. Scriind, deschizînd supapele fanteziei, Sanda Movilă își ia revanșa împotriva ființei terne care este ea însăși în viața de zi cu zi. Scrie ca să trăiască o altă viață, scrie ca să evadeze. Grație acestei motivații, ea se individualizează, într-un fel, printre prozatoarele noastre interbelice (cu excepția Hortensiei Papadat-Bengescu și a lui Ticu Archip), pentru care, în general, primul motor al scrisului este dorința automărturisirii, dorința de a se exprima pe ele însele așa cum sînt în realitate – sau așa cum cred că sînt –, nu de a-și construi, terapeutic, o fantomatică identitate fictivă. Proza Sandei Movilă nu are un serios suport autobiografic; dimpotrivă, literatura îi oferă autoarei posibilitatea de a-și inventa o biografie. Scriitoarea le împrumută unora dintre eroinele sale structura ei psihologică, sensibilitatea ei – uneori și ceva din înfățișarea exterioară –, însă nu și propria-i viață, nu și coordonatele precise ale existenței sale sociale. Găsim la Sanda Movilă, atît în straniile-i poeme de influență simbolistă, cît și în proza sa de început, o considerabilă disponibilitate imaginativă aliată cu gustul pentru exotic. În poezie, mai ales în aceea din *Crinii roșii* (1925), se complace în contemplarea unor imagini de stampă japoneză. În proză, mixează realismul psihologizant și reveria decadentă, observația precisă și lirismul atmosferei, cultivînd situațiile și personajele bizare; întîmplări banale capătă uneori un aspect halucinant.

Ca prozatoare, Sanda Movilă debutează editorial abia în 1935, cu romanul *Desfigurații*. Ar fi putut debuta mai devreme, numai din povestirile publicate în *Sburătorul Literar* de-a lungul unui singur an,

1922, s-ar fi putut constitui un mic volum – fără a mai socoti povestirile apărute în următorii ani în alte reviste sau textele citite în cenaclu dar nepublicate. Sînt destul de numeroase prozele risipite de această autoare prin periodice și care nu au fost niciodată strînse în volum. Autoexigența o va fi constrîns pe scriitoare să-și facă „uitate" aceste texte, altminteri onorabile. De altfel, nici la Sburătorul, unde este percepută în primul rînd ca poetă – deși citește destul de des și proză –, ea nu primește prea multe încurajări ca prozatoare. Lovinescu, în paragraful din *Memorii* pe care i-l dedică și din care am citat, trece intenționat sub tăcere faptul că Sanda Movilă nu e doar poetă. Despre bucățile de proză citite de autoare la cenaclu criticul se pronunță necomplezent în *Agende* : textele cu pricina ar fi „din seria nouă a inițierii de senzații erotice" ; o dată autoarea aduce „o nuvelă larg imitată după *Sburătorul* lui Aderca" ; altă dată diaristul recunoaște franc că n-a putut auzi nimic dintr-o proză citită de Sanda Movilă „după penibile fasoane".

Proza de început a autoarei este inegală, alături de texte de un romantism dulceag (precum *Încă o pasăre*[1] sau *Noaptea cea albă. Dezacord*[2]), străbătute de clișeul iubirilor imposibile sau al melancoliei intense ce duce la inexplicabile sinucideri, stau mici bijuteri epice, compuse din notații precise, de efect, menite să surprindă pe viu o senzație, un reflex, o reacție psihologică, un gînd fugar, o neliniște nelămurită. Obiectul asupra căruia se exercită analiza este cel mai adesea psihologia (post)adolescentei cufundate în reverie, cînd nu psihologia infantilă, cu percepția proaspătă asupra lumii (ca în *Pata de umbră*[3], prima schiță publicată de autoare în *Sburătorul Literar*) ori cu siderantele ei răbufniri de cruzime (ca în *Ferocitate precoce*[4] și *Arabescuri în lumina de soare*[5]). În diferitele siluete feminine (aflate la felurite vîrste) ce populează aceste proze scriitoarea se proiectează discret, în/prin ele își distilează elanurile inimii și năzuințele-i juvenile îndreptate înspre Arta care transfigurează realități lipsite de strălucire. Eroina alter-ego este, în mai multe dintre prozele scrise și publicate la începutul anilor '20 (dar și mai tîrziu, în *Desfigurații*), o fată eterică, Anna, vulnerabilă, visătoare, pasionată de muzică și de pictură și a cărei sensibilitate e acutizată de boală – e vorba de boala cloroticelor domnișoare din poezia simbolistă, ftizia, ori de nevroza ființelor claustrate, dar și de o maladie mai subtilă, tot atît de insidioasă ca și celelalte două, o maladie a spiritului excesiv de contemplativ, copleșit deopotrivă de iluzia frumuseții și de sentimentul vacuității. Personajele feminine din aceste proze au ceva desuet,

1. *Sburătorul Literar*, an. I, nr. 44, 27 oct. 1922, pp. 338-339.
2. *Sburătorul Literar*, an. I, nr. 42, 13 oct. 1922, pp. 306-307.
3. *Sburătorul Literar*, an. I, nr. 17, 7 ian. 1922, pp. 405-407.
4. *Sburătorul Literar*, an. I, nr. 31, 15 aprilie 1922, pp. 93-96.
5. *Sburătorul Literar*, an. I, nr. 47, 17 noiembrie 1922, pp. 387-388.

aparțin lumii (deja) vechi de la sfîrșitul secolului al XIX-lea, nu „anilor nebuni” în care debutează autoarea – ea însăși o siluetă străină într-o epocă a emancipării. Scriitoarea le atribuie acestora, mai cu seamă Annei, anumite trăsături ale propriei sale fizionomii – părul roșcat, „liniile cam osoase ale feței”, privirea melancolică –, retușate, totuși, într-un portret măgulitor. Le e comun, scriitoarei și personajelor sale, și un anume profil psihologic pe care deja l-am schițat ; dar asemănările se opresc aici : autoarea imaginează pentru eroinele ei biografii cu mult mai spectaculoase decît este a sa. Anna, Cora, Martha, Molna, Lelia nu sînt, asemeni creatoarei lor, fete modeste venite dintr-un mediu mic-burghez, ci ființe cvasi-aristocratice care trăiesc într-o atmosferă de „lux, calm și voluptate”, în decoruri somptuoase, printre obiecte de artă.

Mai multe schițe (sau mici povestiri) publicate de Sanda Movilă în 1922 în paginile *Sburătorului Literar* se continuă, aproape de la sine, una pe alta, închipuind variante de destin pentru aceleași personaje. Într-o variantă, Anna e răpusă de ftizie ; în alta se sinucide patetic ; undeva cade pradă nevrozei, altundeva o regăsim revigorată, plină de speranțe. Indiferent de aceste ipostaze, scenariul epic rămîne însă, în mare, același, înfiripat din fantasmele ce se nasc în mintea unei adolescente hipersensibile. Fiecare text e un poem în proză orchestrat de o sensibilitate estetizantă. Decorurile amintesc de literatura simbolistă : grădini la vremea crepusculului, interioare îmbrăcate în mătase și catifea în mijlocul cărora tronează un pian impozant, camere ai căror pereți sînt îmbrăcați în tablouri și oglinzi imense, iatacuri ce „plutesc într-o lumină ciudată, în culoarea apelor moarte sau a frunzelor decolorate”. Privirea urmărește maniacal gradația, oscilațiile luminii, ca pe o aventură cu suspans – aerul poate fi, rînd pe rînd „albastru”, „roșu”, „violet” (*Cel din urmă vis*[1]) ; o pată de umbră inițial jucăușă, inofensivă, se deplasează de-a lungul cîtorva ore de la un obiect la altul și, inexplicabil, devine dintr-odată – în ochii unei fetițe care se joacă – amenințătoare (*Pata de umbră*) ; într-o odaie cu storurile trase, o fată bolnavă aprinde veioza și o lumină „albastră”, „aproape ireală” îi induce o stare de panică (*Gînduri*[2]). O poezie a variațiilor și a contrastelor luminoase însoțește întotdeauna în aceste proze reveriile și crizele nevrotice. În primele sale încercări prozastice Sanda Movilă coboară, anticipativ, într-o blecheriană „irealitate imediată”. Întîmplările sînt de cele mai multe ori mărunte, mai degrabă pretexte pentru declanșarea unui întreg proces halucinatoriu : fiecare obiect, fiecare detaliu e privit cu obsesivă insistență, de foarte aproape, ca într-o stare febrilă, pînă cînd contururile imaginii se tulbură : oscilînd între percepția acută și nălucire, privirea cuiva fixează minute în șir

1. *Sburătorul Literar*, an. I, nr. 19, 21 ian. 1922, pp. 452-454.
2. *Sburătorul Literar*, an. I, nr. 33, 29 aprilie 1922, pp. 131-134.

mîinile extrem de albe care aleargă pe claviatura pianului sau întorc filele caietului cu note și, deodată, pe portativ semnele par „încremenite" „ca niște fluturi negri, morți, înfipți cu ace într-un insectar de ceară" (*Viață*[1]).

Ceea ce se petrece în spațiul acestei (infra)realități stă sub semnul bizareriei comportamentale, de nu al devianței. În *Ferocitate precoce*, o fetiță răsfățată, Mia, se amuză chinuind niște cățeluși ; un arc peste timp o surprinde, zece ani mai tîrziu, la un bal, într-o ipostază similară : încearcă voluptatea de a-i produce suferință unei prietene, cochetînd, sub aparența nevinovăției, cu logodnicul acesteia – „Simțea o dorință imensă și o satisfacție inexplicabilă, aproape o voluptate, de a pricinui suferință, ca în urmă să poată avea plăcerea neînțeleasă de a împăca". Într-o altă povestire, două fetițe din lumea bună împletesc trandafiri sălbatici pentru a o împodobi pe copila cea murdară a servitoarei, după ce au umilit-o cu o incredibilă cruzime. Privirea estetă se intersectează, în astfel de situații, cu privirea (netendențioasă a) moralistei influențate de proza dostoievskiană. În *Noaptea cea albă* o tînără se sinucide (după ce a cîntat furibund la pian), într-o noapte fantasmatică, pentru că nu mai poate suporta gîndul că poartă în pîntece o ființă străină, rod al unei iubiri înșelate : „Ar vrea să sugrume necunoscutul, care îi stricase (...) șirul gîndurilor, care o înnebunise, da, o înnebunise" ; povestirea este o – deloc lipsită de acuitate – radiografie a urii. În *Păcatul*[2], lunatica Anna se stinge subit, tot într-o noapte (printre lăcrimioarele din grădină...), pradă unui atac de apoplexie cauzat de o surescitare nervoasă : e copleșită de remușcări pentru că în noaptea Învierii, în loc să meargă la biserică, nu a reușit să-și înfrîngă dorința febrilă de a pleca spre moșia iubitului. Altundeva, tot Anna, obsedată de o frază oarecare rostită de logodnicul ei – „Am văzut undeva o femeie frumoasă care semăna cu dumneata" –, e la un pas de delir, dar își revine autoiluzionîndu-se că femeia care i-a trezit gelozia e un personaj dintr-un tablou cunoscut. Încă și mai bizar este (în nuvela aparent fantastică *Molna*[3]) cazul unei halucinate care pretinde că, seară de seară, îi aude cîntînd pe vecinii de la etajul inferior – un cuplu de artiști de la Operă – decedați cu cîtva timp în urmă. Din nevroză, din anumite stări liminale, din analiza instabilității psihice, autoarea scoate, nu de puține ori, efecte remarcabile. Aceste texte de tinerețe, neluate în seamă nici în epocă nici mai tîrziu, sînt niște „exerciții" pentru pian poate mai mult decît agreabile.

1. *Sburătorul Literar*, an. I, nr. 25, 4 martie 1922, pp. 594-596.
2. *Sburătorul Literar*, an I, nr. 39, 10 iunie 1922, pp. 248-252
3. *Sburătorul Literar*, an I, nr. 49, 1 dec. 1922, pp. 419-422

V.2.3. Romanul *Desfigurații* (1935). O formulă hibridă : între estetismul decadent și autenticismul „minimalist"

Romanul *Desfigurații*[1] – povestește Sanda Movilă într-un interviu acordat *Faclei*[2] în 1935 – a fost scris pe un fundal muzical wagnerian (pentru că Aderca tocmai elabora un studiu despre Wagner) și în numai șapte săptămîni, o adevărată performanță pentru autoare, care, altfel, are un ritm de lucru destul de lent („o singură nuvelă solicitîndu-mi cel puțin o lună de zile"). Ritmul scrierii și implicit cel al narațiunii ar fi fost influențate, deci, de muzica impetuoasă, neliniștitoare a compozitorului german, simfonia imprimînd, prin contaminare, romanului un flux alert și o aglomerare aluvionară de teme, de motive, de nuclee epice. Proza Sandei Movilă, inclusiv aceea de mici dimensiuni, se pretează, de altfel, unei analogii cu construcția muzicală. Autoarea își compune partitura narativă pornind de la un motiv obsedant, pe care îl nuanțează, îl dezvoltă și îl înglobează într-o întreagă rețea de motive convergente, rețea ce se constituie de la sine, în voia inspirației, a talentului improvizator : „E curios poate, dar pornesc uneori numai de la o *imagine* sau chiar de la un *cuvînt* care-mi sună bine. Pe măsură ce scriu, descopăr, particip și *eu* la acțiune (...). E un fel de a scrie" (s.a.). Compoziția e ritmată de imagini/structuri recurente – refrene ce potențează momentele de tensiune epică – și se organizează aproape geometric, cu bine marcate simetrii, concentricități, alternanțe de ritm. În acestă sensibilitate muzicală a textului se vădește, desigur, și influența simbolistă.

Scriitoarea este adepta unei compoziții epice fluide, care se închează organic, pe cît posibil spontan, cu minimă premeditare : povestea trebuie să prindă contur pe măsură ce este scrisă, vibrația interioară a autorului căpătînd rezonanță în spațiul textului. „Dacă subiectul, ideea pe care mi-am fixat-o îmi sînt prea bine cunoscute sau lămurite în detaliile lor, nu mă mai interesează, le-am consumat. În măsura în care le *știu*, nu le pun pe hîrtie" (s.a.). Cu alte cuvinte, povestea nu preexistă momentului cînd începe să fie așternută pe hîrtie – așa procedează prozatorii care înalță edificii narative cu o arhitectură solidă, pe baza unor „calcule" precise, iar Sanda Movilă nu face parte dintre aceștia. Scriitura e privită, în cazul de față, ca o aventură – ceea ce presupune o doză considerabilă de imprevizibilitate, dar și riscul ca edificiul romanesc, prea fragil, să nu reziste „seismelor"

---

1. Romanul a apărut la Editura Vremea. A fost reeditat 55 de ani mai tîrziu, în 1990, în același volum cu *Nălucile* și *Viața în oglinzi* (ed. îngrijită și prefațată de Eugenia Tudor Anton).
2. Ș., „De vorbă cu d-na Sanda Movilă", în *Facla*, an XV, nr. 1427, 30 oct. 1935, p. 2.

unor lecturi exigente. Drept dovadă, Pompiliu Constantinescu[1] reproșează romanului *Desfigurații*, într-o cronică altminteri favorabilă, „nenumărate stîngăcii de compoziție", iar G. Călinescu[2] e deranjat, între altele, de tendința centrifugală a narațiunii. O obiecție similară o găsim formulată și în cronica Izabelei Sadoveanu, doar că aici judecata (nefavorabilă) e relativizată : „Defectul principal al romanului este poate ca și meritul său : o completă lipsă de construcție"[3].

De fapt, majoritatea[4] celor care s-au pronunțat asupra cărții din 1935 a Sandei Movilă au identificat ca pe o deficiență compoziția fluidă, vizibil centrifugă, curgerea „despletită" a unei narațiuni ce se ramifică în prea multe și prea plăpînde fire secundare. Obiecția este îndreptățită, dar ea ar fi trebuit să țină seama și de faptul că *Desfigurații* se încadrează într-o tendință mai generală în epocă, manifestată odată cu relativa afirmare a unei noi generații de prozatori : compoziția devine mai laxă, mișcarea epică e browniană, narațiunea capătă un aspect poematic – aceste mutații la nivelul discursului narativ suprapunîndu-se unor modificări de sensibilitate și, mai ales, principiilor așa-numitei estetici „trăiriste". Nu e o judecată de valoare, ci descrierea unui simptom. În același an cu *Desfigurații* apar, în aceeași „serie" prozastică autenticistă (sigur, cu inevitabile diferențe de formulă și de valoare), romane ca *Tinerețe* (Lucia Demetrius), *Ambigen* (Octav Șuluțiu), *Proces* (Ion Biberi), *Șantier* și *Huliganii* (Mircea Eliade), *Orașul cu salcîmi* (Mihail Sebastian), *Convoiul flămînzilor* (George Acsinteanu), *Subiect banal* (Ury Benador) sau *Pensiunea doamnei Pipersberg* (H. Bonciu). Mai apăruseră înainte, pe aceeași linie, *Interior* (C. Fântâneru, 1932), *Steaua Robilor* (Henriette Yvonne Stahl, 1934), *Întoarcearea din rai* (Mircea Eliade, 1934) *Într-un cămin de domnișoare* (Anișoara Odeanu, 1934), *Bagaj* (H. Bonciu, 1934), *De două mii de ani* (Mihail Sebastian, 1934) și ar mai fi, bineînțeles, și altele.

Scris într-o tonalitate vizibil mai lirică decît aceea a majorității romanelor „tinerei generații" – care preferă uneori notația mai precisă și tăietura mai brutală a frazelor – și într-un stil cu vădite nostalgii decadente, romanul *Desfigurații* se țese pornind de la o temă a cărei

1. *Vremea*, an. VIII, nr. 413, 10 noiembrie 1935, p. 8.
2. *Adevărul literar și artistic*, an. XIV, seria a II-a, nr. 782, dum., 1 dec. 1935, p. 10.
3. *Adevărul literar și artistic*, an. XIV, seria a II-a, nr. 786, dum., 29 dec. 1935, p. 9
4. Romanul, astăzi cu totul uitat (în ciuda reeditării din 1990) a beneficiat în 1935 de foarte multe cronici/articole de semnalare (peste douăzeci), apărute în publicații din Capitală și din provincie. Au scris despre *Desfigurații* G. Călinescu, Pompiliu Constantinescu, Perpessicius, Vladimir Streinu, Izabela Sadoveanu, Mihail Sebastian, O. Șuluțiu, Petru Manoliu, I. Valerian, Lucian Boz, Pericle Martinescu ; dar și comentatori azi fără importanță : N. Mihăescu, Agatha Grigorescu-Bacovia, Otilia Ghibu, Simon Doru.

importanță în economia narațiunii comentatorii de pînă acum rareori au observat-o : este vorba despre clivajul de mentalitate dintre lumea antebelică, patriarhală, și lumea „nebună” a anilor ’20[1]. Eroina, Ada Udrescu, e prinsă între aceste două lumi și, pînă spre sfîrșitul cărții, incapabilă să opteze pentru una dintre ele. La fel ca autoarea romanului, Ada se naște chiar la începutul secolului ; războiul, cu experiențele traumatice pe care le provoacă, o găsește adolescentă, așa încît instabilitatea unei epoci istorice se suprapune malign peste tulburările, nelămuririle, instabilitățile unei vîrste. Educată într-o familie provincială, de modă veche, față de habitudinile căreia resimte deopotrivă necesitatea revoltei și un abia pe jumătate conștientizat atașament, eroina se vede brusc aruncată, odată ajunsă în pragul maturității, în vîrtejul unei existențe care îi contrazice la fiecare pas așteptările. Cînd părăsește casa părintească, printr-un gest de frondă, pentru a se stabili în Capitală, unde se înscrie la Conservator și la Facultatea de Litere, intră într-o etapă de derută existențială ; Bucureștiul o ademenește cu promisiuni de libertate, în fața i se deschide și drumul afirmării artistice, dar și acela al „desfigurării” morale. Ada nu este un personaj din specia inadaptaților lui Cezar Petrescu, dar adaptarea sa se produce cu prețul contractării unei incurabile amărăciuni. Romanul nu are nimic tendențios-moralizator ; intuiția a sprijinit-o pe Sanda Movilă în menținerea unui ton just : intens participativ, dar ferit de tentația explicitărilor, a dezambiguizărilor, a intruziunii auctoriale în destinul personajelor.

Autoarea afirmă undeva că, inițial, a intenționat să scrie – în *Desfigurații* – nu un roman, ci „o nuvelă poporanistă” ; i-a ieșit însă altceva, capriciile textului au purtat-o către o viziune mai nuanțată, incompatibilă cu rigiditatea poporanismului :

> „Am vrut să scriu o nuvelă «poporanistă», pe care să o trimit unei gazete literare de asemeni «poporanistă». *Urma, bineînțeles, să o semnez cu alt nume*. Înainte de a o trimite, am citit-o cuiva. Persoana aceasta mi-a mărturisit că, în afară de intenția mea, nuvela nu are nimic «poporanist» și că, dimpotrivă, nu se abate cu nimic din linia nuvelelor mele de pînă

1. Acest aspect a fost semnalat, la apariția romanului, și de Perpessicius : „Romanul d-nei Sanda Movilă se grupează în jurul unei răspîntii de lumi, a acelei răspîntii care a însemnat o prăpastie pentru suflete și care a fost războiul. Eroii (...) sînt de bună seamă adolescenți frămîntați de demonii vîrstei lor, dar demonii aceștia poate că n-ar fi fost așa de tiranici și de exclusivi dacă peste dînșii nu s-ar fi abătut furtunile pasionante și delirante ale războiului. Desigur, romanul (...) nu urmărește o teză. Nimic mai puțin tezist și mai puțin demonstrativ ca acest roman, numai atmosferă, insinuant ca toate melodiile smulse vieții și dedicat cu totului tot destinelor descumpănite ale eroilor săi” (Perpessicius, *Mențiuni critice*, Vol. *Opere* VII, Ed. Minerva, București, 1975, pp. 199-201).

> acum. Am fost sfătuită să continui, fiind un admirabil subiect de roman. Am început să scriu *Desfigurații*" (s.m.).[1]

Persoana căreia autoarea i-a citit presupusa nuvelă poporanistă ar putea fi, în afara lui Felix Aderca, fie Cezar Petrescu – cel care, ulterior, a și intermediat publicarea romanului la Editura Vremea –, fie Perpessicius. Criticul a cunoscut romanul în manuscris și i-a sugerat autoarei să schimbe titlul din *Picturi vechi* în *Desfigurații*, prima variantă părîndu-i-se, pe bună dreptate, inadecvată. Dar amănuntul că scriitoarea s-a oprit într-o primă instanță la sintagma „Picturi vechi" (păstrată doar ca titlu al primului capitol) spune multe despre importanța acordată de ea reconstituirii unor realități revolute. Ceea ce pierdea autoarea din vedere selectînd această sintagmă ca „etichetă" pentru întregul roman era faptul că dimensiunea reconstitutivă nu domina, ea singură, întreaga desfășurare epică, narațiunea fiind construită tocmai pe contrastul, permanent întreținut, între o imagine a trecutului și una a prezentului – conturate, ambele, la fel de insistent.

Nostalgia și curiozitatea față de imediatul vieții animă deopotrivă gîndurile eroinei. Gînduri care, se cuvine remarcat, nu fuzionează întotdeauna cu perspectiva auctorială. De pildă : Ada își amintește de trecut cu o anumită senzație de disconfort, dar *același* trecut servește, într-un alt plan – cel al observațiilor auctoriale insinuate în țesătura narațiunii –, ca pretext pentru reconstitirea cvasi-gratuită a unor tablouri de epocă, atitudine în voia căreia scriitoarea se lasă cu deplină detașare contemplativă, cu deplină voluptate de estet[2]. „Picturile vechi" care pe eroină se întîmplă să o înfioare, pe autoare o bucură ! – acest *écart* narativ probează statutul autonom al personajului feminin (în raport cu instanța auctorială) și, totodată, o oarecare subtilitate scripturală. Lui Vladimir Streinu[3], autorul unei cronici devastatoare despre *Desfigurații*, această distanță pe care o ia autoarea față de personajul feminin de prim plan îi induce senzația de inautentic. Forțînd nota, criticul îi reproșează scriitoarei că „nu s-a hotărît încă să-și încredințeze experiențele unei cărți". În subtextul acestei afirmații se află prejudecata potrivit căreia proza feminină nu poate fi decît confesivă, ieșită dintr-o experiență directă, din evenimente biografice pe cît posibil nealterate de „invenția" narativă. Or, în

1. Vezi *Facla*, interviul citat.
2. „*Desfigurații* este romanul unei estete, frumos scris, dar în care stilul și stilizarea voluntară șterg, asemeni tehnicei vitrourilorcolorate, prospețimea și mobilitatea contururilor. (...) Oricine recunoaște aci atmosfera mistică a simbolismului, așa cum a fost creeată de poetul adolescentelor princiare : Samain" (Lucian Boz, în *Viața românească*, an XXVII, nr 11-12, noiembrie-decembrie 1935, pp 69-70).
3. Vezi Vladimir Streinu, *Pagini de critică literară*, Ed. Minerva, București, 1977, pp. 235-237.

cazul romanului de față, „nu este vorba de spovedania unei vieți (...) ; paginile doamnei Movilă sînt *compuse* și nu crescute dintr-un proces firesc atunci cînd materialul e trecut prin combustia personală”. De o cu totul altfel de „combustie personală” este vorba în *Desfigurații*. Cum am mai spus, autoarea nu reia, *nu retrăiește* evenimente ale biografiei sale exterioare, ci *trăiește*, pe măsură ce le inventează, experiențe posibile, în acord cu biografia sa interioară. Totodată : creînd, prin personajele sale feminine, ficțiuni/variante ale propriului *eu*, Sanda Movilă se străduiește să ia distanță față de ele, să le privească din afară.

Cu siguranță, romanul *Desfigurații* nu trebuie citit ca narațiune cu substrat autobiografic ; și nici ca „roman realist”. Același Vladimir Streinu constată dezaprobator deficiențe ale percepției realiste. Arhitectura unei vile boierești de la țară descrise în carte i se pare implauzibilă, iar parcul unui orășel de provincie, mult prea fastuos. O notă de livresc și multiple nuanțe estetizante infuzează, e drept, descripția locurilor, portretizarea personajelor. Totuși, livrescul nu e excesiv ; percepția poematică a realității nu creează impresia de neverosimilitate. Și, în orice caz, lirismul nu atinge note cu mult mai acute, nu e cu mult mai „avîntat” decît, de pildă, într-un roman ca *Orașul cu salcîmi*, poate mai articulat epic, dar mai „feminin” întrucît e mai sentimental... Roman în care – cum scrie Mihail Sebastian în cronica din *Rampa* – „spiritul de observație n-a descompus încă acea negură lirică ce înconjoară de obicei proza poeților”[1], *Desfigurații* nu se revendică de la principiile mimesisului realist ; ceea ce nu presupune însă o flagrantă inaderență la real. Imaginile vieții cotidiene nu sînt în acest roman, cum afirmă Vladimir Streinu, aberante. Fantezia, gustul pentru decorativ și exotic nu depășesc limitele rezonabilității. În plus, clivajul dintre vechi și nou, dintre lumea care s-a dus și aceea forfotitoare și deziluzionată a prezentului e marcat în text și printr-un contrast stilistico-imagistic : proiecțiile estetizant-decadente, esențialmente lirice, sînt caracteristice secvențelor de reconstituire a trecutului (sau descripției unor habitudini nesincrone cu vremea), iar notația delíricizată definește perspectiva opusă, a prezentului dezvrăjit. Pe de o parte fraze de amplă respirație lirică :

> „În salonul cel mare al castelului pustiit [în 1907, n.m.], la pianul uriaș, răsunător, mîinile noduroase și pătate de sînge ale unui țăran hazliu au mișcat pe clapele de fildeș degetele albe și singure, înfiorător de albe, tăiate de secure, de la mîna castelanei, găsită după mobile, în iatacul ei, ciopîrțită”.

Pe de altă parte, pasaje de notație lapidară, voit seacă :

---

1. *Rampa*, an. XVIII, nr. 5341, 1935, p. 1.

> „Pe sală se auzeau canari și scatii ciripind în colivii. În camera de-alături o voce bărbătească fredona voioasă. În curte servitoarea se certa cu un zarzavagiu. Jos, în fața ferestrei, pe trotuar, doi băieți băteau cu furie o minge".

Romanul este foarte viu, de un dinamism puțin obișnuit în proza autoarelor noastre interbelice. Cadru după cadru, eveniment după eveniment se succed cu maximă rapiditate. De aici vine însă și un important neajuns : trecerile de la un tablou la altul se produc uneori prea brusc și diferitele episoade din care se compune narațiunea nu sînt întotdeauna suficient dezvoltate. Ca atare, unele reacții psihologice, unele atitudini ori decizii ale personajelor rămîn slab motivate, iar fluxul narativ e sincopat. Autoarea însăși e conștientă de această deficiență, pe care o pune pe seama influenței/intervenției lui Aderca :

> „Nu-s lipsită de elementarul bun-simț ca să nu-mi dau seama că n-am reușit-o. Pornisem altfel la drum. Aderca însă s-a arătat sceptic. Mi-a spus : «Dragă, nu trebuie să te deschizi așa, în evantai, cu capitolele. Fă-le mai scurte, mai sobre : pac, pac, pac !...» Și atunci, după două sau trei capitole, «pac, pac, pac !...», a ieșit romanul care a ieșit (...) A fost prima și ultima dată cînd am marșat la observațiile critice ale lui Aderca".[1]

Scurtînd, așadar, în loc să-și îngăduie o mai amplă desfășurare narativă, autoarea a imprimat narațiunii un ritm pe alocuri prea precipitat – tranziția de la o secvență la alta, de obicei vizibil distanțate în timp, ar fi trebuit să fie mai lentă – ; ceea ce induce impresia de evoluție oarecum nefirească a acțiunii. Foarte multe personaje și foarte multe evenimente se aglomerează într-un spațiu textual relativ restrîns ; autoarea ar fi avut material pentru un roman de două ori mai întins.

După o tacticoasă intrare într-o atmosferă de *fin de siècle* prelungit, avalanșa evenimentelor nu mai poate fi stăvilită. Personajele trec grăbite prin vîrste și prin medii felurite. Gracila Ada Udrescu epuizează experiență după experiență : frustrările unei copilării trăite într-o casă mohorîtă ; prietenia adolescentină întrucîtva ambiguă cu extravaganta Millya Brâncuși ; oscilațiile sentimentale ale fetei de liceu care nu se poate decide între doi pretendenți ; războiul și moartea logodnicului ; impulsurile trupului, sublimate prin muzică ; oroarea unei logodne forțate cu un tînăr boiernaș cam frust ; fuga în Capitală și, aici, episodul celor cîteva luni de ședere la Călugărițe, ca profesoară de pian, apoi legătura cu cinicul Colea, avortul ; amărăciunea constatării că prietenii săi, ca și ea însăși, sînt „desfigurați" de pasiuni anihilante ; elanurile artistice, succesul ca pianistă, încercările de compoziție, încurajările venite din partea lui George Enescu, dar și din partea unui impozant personaj, mentor de cenaclu, în care îl recunoaștem pe E. Lovinescu ; dezamăgirile debutului urmate de o

1. Vezi Ileana Corbea și Nicolae Florescu, *op. cit.*

nouă, consolatoare lăsare în voia exceselor erotice, de astă dată fără iluzii ; și, în final, decisivul gest de revoltă împotriva propriei ființe ezitante, încătușate de sentimentalism și de fiziologie : cu puțin înaintea unei căsătorii ce i-ar fi impus definitiva renunțare la muzică, Ada pleacă în America – „Singură ! Să rămînă singură, numai cu Bach, Beethoven și Schumann". Acesta este firul principal al acțiunii, din care se desprind însă mai multe ramificații, unele urmărite consecvent, altele lăsate la jumătate.

Ceea ce unifică destinele numeroaselor personaje din *Desfigurații*, făcînd plauzibilă juxtapunerea lor sub umbrela aceleiași istorii, este – în afară de fundalul general al epocii lor zdruncinate de seismul războiului – o predispoziție pentru eșecul spectaculos, patetic în unele cazuri. Obsesia ratării, devenită clișeu în proza tinerei generații, se regăsește, iată, și în romanul Sandei Movilă, construit în jurul metaforei „desfigurării". „Desfigurații" Sandei Movilă fac parte din familia rataților (sau a obsedaților de ratare) care umplu romanele autenticiștilor noștri interbelici, cu deosebirea că eroii acestei autoare nu reflectează la fel de consecvent asupra propriei condiții. Viața tumultuoasă nu le lasă, de altfel, unora dintre ei, prea mult timp de reflecție. Millya Brâncuși, o halucinată cu înfățișare de „Walkirie generoasă și francă", se investește maniacal în eros, în virtutea unui nelămurit sentiment al inutilității. Odată ajunsă studentă, se scutură ca de o haină străină de vechea-i cumințenie de fată de pension. Eșecul unui amor bolnăvicios (inavuabil) o transformă iremediabil într-o morfinomană și o împinge în cele din urmă la sinucidere. După ce o vreme vagabondează prin țară, vînzîndu-și bijuteriile și garderoba luxoasă ca să-și cumpere morfină, Millya alege să moară într-o cameră mizeră a unui hotel din Belgrad. Înainte de a se sinucide – prin injectarea unei supradoze de morfină –, își distruge pașaportul pentru a nu fi identificată, trupul ei anonim servind ca material didactic, pe masa de disecție, pentru niște studenți ai Facultății de Medicină. Sora mai mare a Millyei e și ea un caz de tragică „desfigurare" : Ana înnebunește la aflarea veștii că iubitul ei – cu care tatăl nu i-a îngăduit să se căsătorească – s-a sinucis. Foarte puternică este imaginea tinerei demente împietrite într-o existență vegetativă :

> „Ana ședea în salonul din față, într-un fotoliu, la fereastră, cu mîinile uscate ca de sfîntă, împreunate pe genunchi. (...) de ani nu mai rostea un cuvînt, unghiile luaseră înfățișare de gheare. (...) Rochia de catifea neagră care-i subția talia ca unei meduze, n-o mai scotea niciodată. Coatele roase, roseseră la rîndul lor brațele fotoliului, din care nu se mai ridica. Dormea vreodată ? Pleoapele rămîneau pururi căscate peste hăurile ochilor secătuiți. Doamna Brîncuși, cu o măturică de haine, în fiecare dimineață, scutura cu durere, grijă și iubire, scamele de pe vestmintele fetei, care sta țeapănă, păpușă rău îmbrăcată, pe vremuri cea mai frumoasă și mai îngrijită dintre fete".

„Desfigurați”, dar nu pînă la brutala (auto)anihilare fizică ori psihică, sînt și eroi precum Lucian Robescu, studentul medicinist cu alură de poet decadent, și surorile Marcian – Coralie și Nicole – prinși, dintr-un capriciu, într-un triunghi amoros. Sînt niște vicioși rafinați care încearcă să compenseze un vid de existență prin voluptuoase contemplări de esteți. „Desfigurarea” are, în cazul lor, și o dimensiune estetică, transfiguratoare, amintind de Dorian Gray sau de Des Esseintes. Coralie e poetă și frecventează cenaclul „Cruciații” patronat de un critic cu prestanță aristocratică. Versurile ei – pe care Ada le pune pe muzică – evocă „morminte cu bijuterii și coridoare de marmură lucrată în dantelă, dănțuitoare reînviate în vechile lor mătăsuri și parfumuri”. Silueta ei de nălucă se înconjoară cu obiecte prețioase – „mici lămpi chinezești, porțelanuri emailate cu albastru, cărți legate în scoarțe de mătasă scumpă” – în încăperi bîntuite de mirosul crinilor roșii. În asemenea decoruri opulente se reflectă bovarismul estetizant al autoarei, după cum în personaje pîndite de „desfigurare” precum Ada sau Coralie scriitoarea își proiectează, poate, tot bovaric, nelămurite năzuințe transgresive.

Romanul abundă în situații bizare, greu de inventariat exhaustiv. Între acestea, episodul șederii Adei la Călugărițe are ceva memorabil. Fugită de acasă pentru a nu fi constrînsă la o căsătorie nedorită, eroina descinde într-un București care o sperie pentru că amenință să o pervertească. Promiscuitatea pensiunii unde o găsește pe Millya o determină să se refugieze într-un spațiu securizat, la adăpost de orice tentații ; vrea să studieze, să se ocupe de muzică, vrea totodată să-și păstreze integritatea morală. De aceea se angajează ca profesoară de pian la un pensionat de fete, la Călugărițe. Ezitînd între dorințe contrare, între revolta trupului său de curînd ieșit din adolescență și nevoia de puritate, între banalitatea vieții fiziologice și promisiunile unei existențe spiritualizate, Ada crede a fi găsit în liniștea mănăstirii posibilitatea de a-și învinge slăbiciunile. E tocmai pe cale să se călugărească, pradă unei false crize mistice, cînd anumite evenimente îi dezvăluie dedesubturi tenebroase ale vieții din mănăstire : fetele orfane care învață aici sînt obligate să se călugărească ; unele călugărițe, și ele niște „desfigurate”, întrețin relații suspecte ; și ea însăși, Ada, descoperă semnificația deloc religioasă a iubirii sale pentru una dintre maicile superioare. Episodul, susceptibil de a fi dramatizat, evocă, pe departe, atmosfera din romanul lui Diderot, *La Religieuse*. Aspirația eroinei la purificare, căderile și revigorările ei succesive ritmează, în chip de motive muzicale, narațiunea.

Sanda Movilă are, cum se vede, ca și Hortensia Papadat-Bengescu ori Ioana Postelnicu, o sensibilitate specială pentru situații limită și cazuri deviante, pentru latura coșmarescă a realității. Mare parte dintre evenimentele romanului – cu precădere în secvențele estetizante, dar nu numai – se petrec într-o atmosferă crepusculară, în încăperi străbătute de umbre și de „fluturi mari cu (...) cruce pe spate

și cu cap de mort". *Desfigurații* intră sub incidența unui regim nocturn al imaginarului – ca *Bezna* Ioanei Postelnicu, *Soarele negru* al lui Ticu Archip sau *Între noapte și zi* de Henriette Yvonne Stahl –, după cum un roman ca *Pînza de păianjen* stă sub semnul diurnului. În serile „sinistre" (cuvîntul e al naratorului) cînd cinează în familie descoperă Ada, copil încă, ura surdă care macină viețile părinților, falsa și enervanta supușenie a mamei, lăcomia tatălui, care la sfîrșitul fiecărei zile întîrzie în fața seifului pentru a-și contabiliza cîștigul. În întunericul podului cu vechituri i se dezvăluie fetei adolescența mamei, consumată într-o căsătorie prea timpurie (unul dintre episoadele remarcabile ale romanului). Sub imperiul întunericului și al umbrei prind contur toate slăbiciunile personajelor, se petrec toate cedările și toate catastrofele. În *Desfigurații* noaptea nu are niciodată nimic feeric, întotdeauna e asociată cu coșmarul și cu un anumit imaginar gotic, semnalat de recurența unor toposuri precum spațiile pustii, siluetele fantomatice, umbrele, fluturii cap de mort, variate producții ale unei fantezii acaparate de spaimă. Scriitura poematică a Sandei Movilă este, în acest context, perfect adecvată pentru desenarea unei lumi de năluci.

Romanul are o densitate apreciabilă și e susceptibil de a fi citit din perspective diverse. Este un roman de atmosferă, placat pe o partitură lirică, dar și un roman cu o epică bogată. Este o narațiune despre memorie și despre monștrii pe care îi adăpostește aceasta și de asemenea o radiografie, chiar dacă parțială, a unui prezent bulversant. Totodată : roman al adolescenței și roman al feminității – ambele teme/ipostaze presupunînd imersiunea într-un ocean de fantasme – ; altfel zis, proză de analiză altoită pe un imaginar nocturn. Nici problematica – variată și de oarecare complexitate –, nici felul în care e scrisă cartea nu îndreptățesc verdictul depreciativ al unora dintre comentatorii interbelici. Nu găsim în *Desfigurații* doar vaporozități lirice[1], gust pentru ornament, contemplație gratuită, ci și o anumită febricitate a interogației, care plasează cartea în vecinătatea romanelor onorabile ale tinerei generații.

Într-un foarte scurt articol despre *Desfigurații* – publicat în *Credința* – Petru Manoliu (Erasm)[2] își exprimă bănuiala că autoarea, în ciuda înzestrărilor sale, nu va tipări prea curînd un nou volum de proză ; predicție care, din păcate, se va adeveri. Sanda Movilă nu renunță la scris – ea publică în periodice nuvele, povestiri, schițe, poeme, recenzii literare –, dar nu reușește să mai construiască o

1. I. Valerian e de părere că „Temperamentul poetic al autoarei a aruncat de-a lungul romanului un voal vaporos – personagiile înoată transfigurate pînă la obsesie" și că „*Desfigurații* e un roman împletit din analiză și pitoresc feminin, un roman al vieții petrecute (...) prin gherghef" (I. Valerian, în *Viața literară*, an X, nr. 4, 15 dec. 1935- 1 ian. 1936, p. 2).
2. *Credința*, an. III, nr. 584, 8 noiembrie 1935, p. 4.

proză cu miza *Desfiguraților*. Cu toate deficiențele de construcție, cel dintîi roman al autoarei va rămîne, de altfel, și cel mai bun – adică mai original, mai ingenios și chiar mai „artist”. Scriitoarea nu duce lipsă de proiecte ; după propriile-i afirmații, în 1935 lucrează la un nou roman, *Absentul*, al cărui erou „nu apare în cuprins niciodată” – „Toată drama se împletește după plecarea lui într-un raid la Sidney, de unde nu se mai întoarce”. Evident, Sanda Movilă nu va publica niciodată o asemenea carte.

Abia pe la mijlocul agitaților ani ’40 autoarea revine în peisajul editorial, publicînd volumul de nuvele *Nălucile* (1945), două opuri de poezie situabile în prelungirea *Crinilor roșii* – e vorba despre *Călătorii* (1946) și *Fruct nou* (1948), ultimul cu o prefață de Octav Șuluțiu – și romanul *Marele ospăț* (1947).

V.2.4. Eșecul unei invenții de sine. *Nălucile* (1945), un cîntec de lebădă. Alunecarea dinspre modernismul crepuscular și calofil spre realismul plat : *Marele ospăț* (1947)

Volumul din 1945 – conținînd unsprezece nuvele publicate inițial în periodice – reia teme și tipuri de personaje ce ne sînt cunoscute din proza anterioară a autoarei, cu precizarea că acum analiza diferitelor cazuri de excentricitate psihologică este mai minuțioasă, situațiile limită în care se găsesc la un moment dat personajele fiind mai convingător motivate. Stilul e, în general, mai sec, încearcă să se apropie de calmul flegmatic al notației din proza englezească – pe care Sanda Movilă, ca multe alte scriitoare ale noastre din perioada interbelică, o frecventează și uneori o comentează. (Autoarea *Nălucilor* publică, pe la sfîrșitul anilor ’30, cîteva percutante articole despre proza Virginiei Woolf.) Tonul e controlat, sobru, de cele mai multe ori neutru, rareori exaltat. Atmosfera dominantă rămîne, și în aceste proze, una stranie, crepusculară, de sfîrșit de lume : un ultim vlăstar al unei vechi familii boierești contemplă, la limita nebuniei, dezastrul propriei vieți într-un castel montan bîntuit de lilieci ; fete cu „sînge albastru” anemiat se sting într-o atmosferă de estetizată descompunere ; fel de fel de excentrici experimentează – adesea autodistructiv – „actul gratuit” profesat de eroii lui Gide.

Cele unsprezece nuvele au o temă comună, eșecul, însă de la un text la altul decorul variază, nu monotonia i se poate reproșa acestui volum ; deziluzionații și înfrînții Sandei Movilă vin de peste tot, dintr-o provincie prăfuită, din Capitala cosmopolită – altfel dezolantă – sau chiar dintr-un Paris al famelicilor și al *high life*-ului deopotrivă. Volumul are cel puțin două piese de rezistență, *Fetița se pregătește să moară* și *Nălucile*, ambele cu o evidentă încărcătură intertextuală. Cu siguranță, ar merita (re)citite și *15 minute*, *O picătură de sînge*, *Logica iubirii* și *Jocurile mele* ; celelalte texte au o importanță neglijabilă.

Mai solid, mai atent construit decît primul roman, *Marele ospăț*[1] este totuși mai puțin remarcabil. Mediocritatea acestei cărți se datorează excesivei străduințe a autoarei de a intra într-un rol ce nu i se potrivește : rolul constructorului „obiectiv” de ficțiuni realiste. Mirajul fantasmatic – în *Desfigurații* unul dintre punctele forte –, grație căruia analiza coboară în straturile ascunse ale psihicului, aici se subțiază. Narațiunea e mai puțin subtilă, cu siguranță și din cauza intenției moralizatoare pe care autoarea nu face nici un efort s-o disimuleze. Trebuie să recunoaștem însă că, dacă i se întîmplă să alunece într-un supărător tezism, scriitoarei nu i se întîmplă să cadă și în capcana sentimentalismului dulceag ; *Marele ospăț* e, de altfel, ca și volumele de pînă acum ale Sandei Movilă, o carte a lipsei de iluzii.

Romanul urmărește o dramă de familie și o dramă de conștiință. Deznodămîntul îi e cunoscut cititorului de la bun început, dintr-un lung prolog ce îl înfățișează pe principalul protagonist al romanului, avocatul Grigore Olmazu, în ipostaza de nefericit supraviețuitor al unui dezastru familial pe care, într-o bună măsură, l-a provocat el însuși. În acest punct, nimic nu mai poate fi remediat, personajului nemairămînîndu-i altceva de făcut în afara asumării unei descinderi în infernul propriei memorii. Trama următoarelor capitole se va țese din amintirile lui Grigore Olmazu, care servesc și ca pretext pentru schițarea unui tablou al societății burgheze interbelice.

Grigore Olmazu, tînăr cu perspective provenit dintr-o familie înstărită, student la Drept și Filosofie, se căsătorește la numai nouăsprezece ani cu evreica Lucia care, fascinîndu-l prin feminitatea ei (poate nu cu adevărat neobișnuită), îl subjugă și îi îngrădește viața, dintr-o gelozie indomptabilă, în strîmtul cerc conjugal. Anii trec, nemulțumirile se acumulează, dragostea de altădată (de fapt, Grigore însuși se întreabă dacă nu cumva a confundat instinctul cu sentimentul) se convertește în ură, în pîndă și încercare de evadare. Eroul găsește o compensație într-o carieră politică de succes, pînă cînd un incident aparent nesemnificativ îi revelează inconsistența propriei existențe : trenul cu care Olmazu călătorea spre Paris, ca ministru de finanțe, se oprește pentru 24 de ore într-o gară sîrbească. Aici o întîlnește Olmazu pe „Năluca”, o tînără rusoaică născută în Franța, intelectuală comunistă, revoluționară patetică, modestă dar energică, frumoasă, demnă, neverosimilă întruchipare a tuturor calităților omenești. Ludmila Trubețcaia călătorește în direcția opusă celei a lui Olmazu – sugestie tezistă potrivit căreia „calea cea bună” nu e aceea care duce în Occident ! – și vrea să se întoarcă definitiv în țara de origine ; întîlnindu-l pe Grigore, îi ține o strașnică lecție de morală antiburgheză. Doar atît se întîmplă în gara Vincovici, însă Olmazu va rămîne pentru totdeauna impresionat de imaginea rusoaicei voluntariste, pe care, de altfel,

1. Romanul a apărut la Editura Forum (București, 1947), fiind reeditat în 1970, la Editura Eminescu, într-o versiune modificată, sub titlul *Viața în oglinzi*.

nu o va mai revedea niciodată. Platonic îndrăgostit de Ludmila, personajul caută în jurul său, fără a fi conștient de asta, un substitut feminin pe măsură și, la un moment dat, i se pare că l-a găsit în persoana Giei, soția copilăroasă a fratelui său. De aici începe drama : deși conștient de răul pe care îl provoacă, Grigore nu se poate sustrage relației amoroase vinovate. Într-un acces de disperare, fratele înșelat se spînzură, iar Gia, bîntuită de remușcări, se împușcă. Dar asta nu e tot : pentru a ascunde cele două sinucideri și implicit păcatul teribil cuibărit în familie, bătrîna Bruss, mama Luciei, dă foc casei unde se petrec toate aceste grozăvii ; ard sub același acoperiș, împreună cu cele două cadavre, bătrîna Bruss însăși și cele două nepoate. Gestul e absurd, neconvingător motivat ; eticismul autoarei compromite verosimilitatea romanului. Tot în virtutea acestui eticism, Grigore Olmazu, de la un punct încolo personaj fantoșă, se simte obligat să renunțe, în folosul comunității, la cea mai mare parte a averii sale, în încercarea de a se reabilita moral.

Marele ospăț descrie, ca și primul roman al Sandei Movilă, o lume a „desfiguraților”, numai că aici autoarea pune surdină estetismului „neangajat” și, renunțînd la neutralitatea narativă din prozele sale anterioare, se ambandonează unei abordări teziste, tributare unui curent ideologic din ce în ce mai puternic în epocă. Scriitoarea nu a putut să-i reziste acestui curent, cum n-au putut-o face nici alții. De altfel, o spune ea însăși : „eu sînt Sanda Movilă... nu cine știe ce «munte» de scriitoare”.

V.3. Henriette Yvonne Stahl[1]. Spiritualizarea feminității

V.3.1. Portret de aristocrată

> *„Și acum, pe o stradă liniștită, într-un colț tăcut al Bucureștilor, pe scări de castel medieval, urcăm. Mantia de catifea neagră, încadrată de o șuviță de blană albă, căzută leneș pe umeri, duce gîndul șăgalnic la o stea de ecran sau la o domniță uitată din vechile cadre strămoșești. Am ajuns într-o cameră albă. Totul e alb și îndepărtat. Aștept intimidat să înceapă un cor de îngeri, dar, în loc de melodie, mă pomenesc rupînd liniștea, cu o brutală exclamație :*
> *Cum, d-ta ai scris* Voica *?”*[2]

După Hortensia Papadat-Bengescu, unanim recunoscută drept cea mai importantă voce feminină a literaturii române, Henriette Yvonne

1. 1900-1984.
2. Isaiia Răcăciuni, „De vorbă cu d-ra Henriette Yvonne Stahl”, în *Facla*, an. XII, nr. 391, 12 ian. 1931, p. 3.

Stahl este scriitoarea cu cea mai mare notorietate în lumea literară interbelică. E, în felul său, o vedetă – curtată pentru a acorda interviuri, surprinzător de numeroase. Cîțiva artiști plastici (Magdalena Rădulescu, W. Siegfried, Velico Stanoeviè, Henri Visconti) vor să-i facă portretul. Ușile saloanelor patronate de doamne din *high life* îi sînt deschise, e invitată la Curtea Regală. În casă la Irina Procopiu, la Cella Delavrancea, la Maruca Cantacuzino, la Milița Petrașcu sau la Victor Eftimiu și Agepsina Macri întîlnește protipendada Capitalei : artiști, savanți, politicieni, mari oameni de afaceri și chiar capete încoronate – reuniți pentru a asculta într-o atmosferă intimă concertele unor George Enescu sau Clara Haskil, celebra pianistă. Între toți acești oameni, a căror simplă enumerare s-ar întinde pe cel puțin o pagină, Henriette Yvonne Stahl se mișcă firesc, elegant, cu distincție aristocratică (deși ea nu e o aristocrată „de sînge"), neincomodată nici de timiditate ori de o excesivă modestie, nici de dorința de a cuceri admirația cuiva. Fascinează prin simpla-i prezență : prin înfățișarea exotică, dar mai ales grație caracterului puternic pe care îl trădează ținuta sa și conversația subtilă.

„O siluetă înaltă, cu mlădieri de trestie melancolică, cu priviri de vis și iad"[1] – o descrie Isaiia Răcăciuni care, de altfel, face din Henriette eroina romanului său din 1934, *Mîl*. „Era o apariție strălucitoare, cu gîtul alb și înalt de lebădă, cu nările înțepate (...). Decolteul rochiei de culoarea vișinei putrede, brațele goale dezvăluiau o carnație delicată, cu frăgezimi de crin imaculat. O vedeam aievea pe Orianne de Guermantes"[2] – își amintește Ieronim Șerbu impresia creată de tînăra scriitoare în ziua în care Isaiia Răcăciuni a adus-o pentru prima dată la cenaclul lui Lovinescu. „Vorbește lent, parcă-și privește gîndul înainte să-l exprime (...). Vorbește de ea cu o curiozitate de botanist – se mărturisește cu o libertate pe care femeile de obicei nu vor să o aibă. (...) Orgoliul domnișoarei Stahl îi îngăduie simplicitatea sincerității absolute și aristocrația înnăscută în ea, care luminează grația trupului lung cu mîini de arhanghel, ridică ordinul discuțiunilor pe deasupra vulgarității spovedaniilor omenești."[3] – E o foarte sagace caracterizare semnată de o altă aristocrată, Cella Delavrancea. (Oarecum mai „prozaică", Doina Peteanu observă că „d-ra Stahl, «cerebrala» scriitoare, e una din femeile îmbrăcate cu cel mai rafinat gust pe care l-am întîlnit"[4]...) Pe Profira Sadoveanu o cucerește prin „spiritul clar, ager, frămîntat de toate problemele vieții" : „În ochii sinceri și clari (...) se vede că tot ceea ce mărturisește a fost mult măcinat, rumegat, răscolit. Neobișnuit la semenele ei, un aer hotărît, o maturitate de

1. *Ibidem*
2. Ieronim Șerbu, *Vitrina cu amintiri*, Ed. Cartea Românească, București, 1973.
3. Cella Delavrancea, *Mozaic în timp. Impresii, călătorii, portrete, amintiri*, Ed. Eminescu, 1973, pp. 170.
4. Doina Peteanu, în *Viața*, an. II, nr. 351, 9 apr. 1942, p. 2.

gîndire pare că pune o pecete cu totul personală pe chipul acela palid și delicat, cu contururi rotunde”[1]. Prezența Henriettei Yvonne Stahl invită, se vede, la idealizare ; puse cap la cap, mărturiile celor care au cunoscut-o o transformă într-un personaj al unui ev romantic.

În volumul de convorbiri realizat, în anii ’80, împreună cu jurnalista Mihaela Cristea, scriitoarea își amintește, cu o anumită orgolioasă autoironie, cum s-a comportat cu aproape șase decenii în urmă cînd, după ce i s-a acordat premiul „Femina-Vacaresco”, a fost invitată de Regina Maria la Cotroceni. La sfîrșitul unei foarte agreabile discuții, regina ar fi exclamat : „*C’est d’une femme comme vous dont mon fils, le roi, aurait besoin*”. „M-a trecut o transpirație rece. Am realizat în acea clipă atît gravitatea spuselor ei, cît și faptul că pierdusem o posibilă prietenă. Văd și acum privirea reginei, plină de nedumerire în fața tăcerii mele. Simt și acum pauza, golul... Am făcut o reverență mai adîncă...”[2] Un deceniu și ceva mai tîrziu, în timpul războiului, Henriette răspunde cu politicoasă răceală manifestărilor de simpatie venite din partea unui alt Hohenzollern – un unchi al lui Carol II, cu care face cunoștință în salonul Marucăi Cantacuzino.

Prețuită în cele mai selecte cercuri ale Capitalei, scriitoarea nu este totuși o mondenă. Dimpotrivă, cum se vede și din reticența ei față de unele invitații venite dinspre familia regală, are o structură ușor retractilă, e o mizantroapă foarte convingător deghizată în straiele femeii de lume. Ea însăși se mărturisește a fi „o sălbatică”, descriindu-și în mai multe ocazii voluptatea de a se retrage într-o singurătate propice meditației, departe de forfota saloanelor. „Cînd mă izolez în casă, în cotlonul acesta, ori cînd plec la Brașov, nu fug decît de oameni, care ades mă plictisesc și îmi fac groază”[3], îi declară odată unui intervievator. Henriette e o ființă a contrastelor : o introvertită și o excepțională interlocutoare, o conștiință lucidă bîntuită de elanuri mistice, o scriitoare consecventă cu propria vocație în ciuda faptului că nu e cîtuși de puțin o ambițioasă. Distincția sa firească, „aristocratică” decurge și dintr-o desăvîrșită lipsă a orgoliului social ; Henriette Yvonne Stahl e stăpînită de un cu totul altfel de orgoliu, mult mai subtil și mult mai tiranic : acela de „a înțelege”, de a evolua spiritual – ea își construiește, cu perseverență, nu o „carieră”, ci o identitate de „căutător al absolutului”. Multe dintre scriitoarele noastre interbelice se zbat să se afirme, să-și transgreseze totodată statutul social modest (cînd nu obscur de-a dreptul, ca în cazul Cellei Serghi sau al Soranei Gurian) ; ea se afirmă – în plan social și în lumea literară – fără să-și fi propus, parcă, acest lucru. Se impune pur și simplu cu forța pe care

1. Valer Donea, „Henriette Yvonne Stahl și *Labirintul*”, în *Adevărul literar și artistic*, an. XVIII, nr. 850, 21 martie 1937, p. 13.
2. Mihaela Cristea, *Despre realitatea iluziei. De vorbă cu Henriette Yvonne Stahl*, Ed. Minerva, București, 1996, p. 42.
3. Valer Donea, interviul citat.

i-o conferă voința autentică de cunoaștere, dincolo de orice ambiție de formală recunoaștere socială.

Despre reușitele sale Henriette Yvonne Stahl vorbește – în numeroasele interviuri ce i s-au luat și în tinerețe, și la vîrste mai înaintate – cu perfectă detașare, oarecum stingherită că trebuie să le aducă în discuție ; asta în vreme ce alte autoare din aceeași generație își etalează ostentativ nu doar „victoriile” literare ori intelectuale, dar și pe acelea care țin de satisfacerea unor – mai mărunte – orgolii sociale. De pildă : Henriette, foarte naturală, se referă la vechile și nenumăratele-i legături cu „lumea bună” ca la niște amănunte oarecare, nimic mai firesc, pentru ea, decît o cină în compania prințului Antoine Bibescu și a lui Elisabeth Asquit ; în timp ce o Cella Serghi face dintr-o convorbire la Capșa un eveniment epocal, iar o Ioana Postelnicu (mica burgheză care accede prin mariaj la un rang social superior) atrage atenția prea insistent asupra descinderilor sale la Athénè Palace. Ce-i drept, Henriette nici nu are motive să dezvolte, ca o mare parte a scriitoarelor cu care e contemporană, un complex al insignifianței și al nerecunoașterii ; nu are de ce să adopte tonul revendicativ sau zgomotos-triumfător al acestora. Chiar dacă nu e o răsfățată a sorții, i s-a rezervat totuși privilegiul de a se fi născut într-un mediu care a ferit-o de frustrări și a pregătit-o pentru asumarea unui traseu existențial mai puțin obișnuit.

Henriette Yvonne Stahl este fiica franțuzoaicei Blanche Alexandrine Boeuve – profesoară ; ajunsă în București în urma unui mai complicat concurs de împrejurări – și a cunoscutului Henri Stahl (de origine franco-germană), licențiat în Istorie, specialist în stenografie și grafologie, prozator și, între multe altele, secretar al lui N. Iorga. Istoria familiei Stahl are toate datele unei palpitante narațiuni romanești. O inhibantă tradiție familială de erudiți filologi stă în spatele scriitoarei ; totuși ea nu pare timorată din această pricină – merge, sigură de sine, pe propriul său drum. Nu urmează studii strălucite, cum și-ar fi dorit părinții, în parte pentru că sănătatea șubredă o împiedică („Am făcut patru duble pneumonii și am scuipat sînge toată copilăria și toată tinerețea.”[1]), în parte pentru că, ademenită mai degrabă de gratuitatea cunoașterii, nu agreează ideea de a învăța pentru obținerea unor diplome : „Niciodată nu am citit ca să dau examene, ci ca să pricep”[2]. Rămîne repetentă de cîteva ori, refuză să-și termine liceul, disprețuind conformismul școlii și obtuzitatea pedagogilor.

Din cauza bolii e înscrisă tîrziu la școală, deprinzînd cititul și scrisul abia la vîrsta de nouă ani ; recuperează însă extrem de rapid. Nu manifestă precocitate intelectuală ; dobîndește, în schimb, o precoce sensibilitate metafizică. Are de timpuriu intuiția a ceea ce înseamnă golul, durerea, singurătatea, moartea – intuiție accentuată,

1. Mihaele Cristea, op. cit, p. 214.
2. *Ibidem*, p. 221

fără îndoială, și de experiența bolii. În copilărie – notează undeva scriitoarea – „am presimțit, intens, angoasa lumii”. Henriette este un copil melancolic, hipersensibil, de o primejdioasă fragilitate; fetița care nu știe încă la ce servesc literele sesizează cu o extraordinară acuitate urmele trecerii timpului, e obsedată de stările intermediare, nesigure, de instabilitate, de ceea ce bănuiește a fi lenta dezagregare a vieții mundane. De mare forță această amintire:

> „Dacă noaptea nu-mi provoca frică, în schimb căderea amurgului mă tulbura profund. (...) Această cenușă a serii, care acoperea încet pămîntul, îmi dădea senzații de sufocare. O melancolie de neînvins mă făcea să presimt inexplicabilul oricărui sfîrșit, al fiecărei morți.
> Și, pe deasupra, exista mătușa Netty, care venea uneori să ne vadă. Se spunea că fusese frumoasă în tinerețe, dar acum era bătrînă și urîtă. Se așeza la pian și cînta, acompaniindu-se. I se vedeau mîinile, cu unghii și degete deformate, cîntînd. Auzeai placa ei dentară cum răsuna, în cadență. Îmi zicea, apropiindu-se foarte mult de mine, fiindcă era mioapă, se apropia surîzînd larg, cu fața plină de riduri:
> – Tu îmi semeni. Și eu am fost frumoasă...
> Alergam, cu spaimă, să mă privesc în oglindă”[1].

Asemenea timpurii intuiții dau consistența și forța literaturii acestei autoare.

Contemporanele Henriettei Yvonne Stahl scriu, adeseori, dintr-o necesitate confesivă, din dorința de a se înțelege pe ele însele. Pentru Henriette, confesiunea și autoscopia reprezintă numai o etapă, o experiență între altele, scrisul înseamnă o cale de acces către Idee, către problematizarea unor situații existențiale cruciale. Astfel că proza Henriettei Yvonne Stahl are nu doar o dimensiune reflexivă, ci și o dimensiune spirituală, aceasta din urmă rareori sesizabilă în scrisul autoarelor noastre (interbelice și nu numai).

V.3.2. *Voica* (1924). Feminitate, maternitate, patriarhalism

La vîrsta de optsprezece-nouăsprezece ani, fără intenția publicării, fără ambiția gloriei care îi animă adesea pe adolescenții talentați, însuflețită numai de dorința imperioasă de a se exprima, Henriette Yvonne Stahl începe să scrie un roman despre umilițiі și obidițiі existenței rurale. *Voica* le va plăcea foarte mult lui N. Iorga, lui G. Ibrăileanu[2] ori lui Sadoveanu, uimiți de luciditatea și de virtuțile analitice neobișnuite pentru o fată aflată încă la vîrsta iluziilor. Această adolescentă foarte fragilă, rămasă repetentă pentru că nu a citit ma-

1. Henriette Yvonne Stahl, *Martorul eternității*, Trad. de Viorica D. Ciorbagiu, Prefață de Jean Herbert, Ed. Universal Dalsi, București, 1995, p. 19 și urm.
2. G. Ibrăileanu (P. Nicanor & Co.), în *Viața românească*, nr. 10, oct. 1924, pp. 167-168).

nualele școlare, se interesează de „problema țărănească” și parcurge o bibliografie ce l-ar face puțin invidios, în epocă, pe un student la Istorie. Asta, cu siguranță, și pentru că încă din copilărie are ocazia să asiste nestingherită la discuțiile purtate de tatăl său cu N. Iorga, care îi vizitează frecvent. De la primele pagini de literatură pe care le scrie, Henriette e animată, iată, de probleme ce transcend interesul îngust al unei tinere de familie bună de la începutul secolului trecut.

Cînd, în 1924, ziarul *Dimineața* organizează un concurs literar, Henri Stahl depune la redacție, în numele fiicei, manuscrisul romanului *Voica*. Nu mult după aceea, Sadoveanu, care făcuse parte din juriul de la *Dimineața*, descinde – însoțit de Mihail Ralea – în casa familiei Stahl pentru a o felicita pe foarte tînăra scriitoare și pentru a-i mărturisi că se află într-o încurcătură : cei de la *Dimineața* organizaseră concursul mai mult formal, cu scopul nedeclarat de a o sprijini financiar pe Lucia Mantu ; or, romanul Henriettei, care merita neîndoielnic să fie premiat, dejuca planul caritabil al prietenilor celei aflate în impas. Desigur că generoasa Henriette renunță la premiu în favoarea romanului Luciei Mantu, *Cucoana Olimpia*. Cu totul altceva, nu gîndul la vreo recompensă, o stimulase să aștearnă pe hîrtie povestea Voicăi, o femeie simplă și inimoasă de la țară, în casa căreia a locuit cîteva luni după război pentru a se întrema după o proaspătă pneumonie.

În 1924 Henriette Yvonne Stahl își vede publicată această primă carte, mai întîi în foileton, în *Viața românească*, apoi în volum (pe cheltuială proprie), la editura Ancora. (Romanul a avut succes de critică[1], dar nu și succes de librărie : din cele 5000 de exemplare imprimate s-au vîndut foarte puține). Un an mai tîrziu, *Voica* apare și la Tipografia Răsăritul – ceea ce face ca romanul să mai rămînă o vreme în atenția criticii[2]. Pe la începutul anilor ’30 cartea este tradusă

1. Am găsit în periodicele vremii în jur de douăzeci de articole despre romanul *Voica* ; s-ar putea să mai fie și altele. S-au pronunțat : G. Ibrăileanu, Pompiliu Constantinescu, E. Lovinescu, Izabela Sadoveanu, Ion Marin Sadoveanu, Otilia Cazimir, George Baiculescu. Dar și : T. Ulmu, Al. Bădăuță, Eugen Constant, I. Berg, Constantin Georgiade, D. Tomescu sau Olimpiu Boitoș.
2. Succesul romanului a provocat o polemică destul de acidă între Henriette Yvonne Stahl și Otilia Cazimir în paginile *Adevărului literar și artistic*. Inițial, O. C. scrie favorabil despre *Voica*, într-un articol dedicat celor două cîștigătoare ale concursului organizat de *Dimineața*, H. Y. S. și Lucia Mantu, deși balanța înclină în favoarea celei din urmă : „L. M. e mai cumpătată, H. Y. S. mai impetuoasă. Una e mai artistă, cealaltă mai realistă. Una lucrează în peniță, cealaltă în cărbune” ; „Concizie, simț al măsurii, obiectivitate etc. – toate sînt calități rare și care păreau acaparate exclusiv, în literatură, de talentele masculine. Și cu aceste calități cele două autoare (și mai ales L. M.) au reușit să scrie pagini de o surprinzătoare și delicată feminitate” („Concursul *Dimineții* și literatura feminină”, în *Dimineața*, an. XXI, nr. 6466, luni, 10 noiembrie 1924, p. 3). După un an și ceva de la acest articol, iritată, se pare, de succesul Henriettei Yvonne Stahl, care fusese între timp nominalizată la

în franceză și premiată de revista *La Courte Paille*; după Al Doilea Război Mondial va mai cunoaște încă trei editări, suferind însă unele modificări conjuncturale.

Voica este, în varianta sa interbelică, un roman de mică întindere, cu un unic fir epic, segmentat în episoade scurte, întrerupte din timp în timp de instantanee din viața rurală[1]. Faptele sînt relatate din perspectiva unui personaj-martor, instanță asemănătoare, cumva, personajului reflector din proza Hortensiei Papadat-Bengescu[2]. Dialogurile – firești, verosimile – au o pondere însemnată în economia romanului, fac parte dintr-o narațiune dramatizată.

De ce plînge Voica? E întrebarea cu care începe romanul. Răspunsul Voicăi ne plasează deja în plină intrigă. Sacadat, printre lacrimi, în felul ei veridic-incoerent, femeia i se confesează domnișoarei de la oraș pe care o găzduiește în casa-i modestă: bărbatul ei, Dumitru, o alungă. Pentru ce motiv? Voica nu mai e în stare să spună și domnișoara trebuie să facă singură investigații. Voica nu poate avea copii, lucru pe care Dumitru refuză să-l înțeleagă. El vrea să-i aducă în casă un copil ilegitim, conceput cu o „țigancă" în timpul războiului. Voica se opune cu încrîncenare, temîndu-se că, dacă bărbatul moare, pămîntul îi revine copilului bastard, ea rămînînd prin urmare pe drumuri. Poveste, după cum se vede, banală; dar interesul ei rezidă în observațiile/detaliile prin însumarea cărora se configurează o atmosferă

Premiile Femina-Văcărescu și premiată în 1925 de S.S.R., O. C. o acuză violent pe autoarea romanului *Voica* pentru faptul că ar fi vînătoare de premii și afirmă că în special juriul Femina acordă distincții în funcție de *parti pris*-uri – vezi articolul „Încep premiile literare", în *Adevărul literar și artistic*, an VII, nr. 271, duminică, 7 febr. 1926, p. 2. Răspunsul Henriettei Yvonne Stahl nu se lasă așteptat: „Îmi pare rău că talentul atît de inteligent al d-rei Otilia Cazimir, în literatură, n-a fost secundat în această ocaziune de o cunoaștere a meseriei gazetărești. Mai puțină fantezie în chestiuni de informații ar fi scutit această discuție. Concluzia, pentru mine, este că nu numai unele «jurii feminine» lucrează mai mult cu «sentimentul» decît cu inteligența" (*Adevărul literar și artistic*, an VII, nr. 271, duminică, 14 febr. 1926, p. 8).

1. Pompiliu Constantinescu – care precizează totuși că avem a face cu un „promițător debut literar", „delicată anchetă psihologică în viața sătească" – e de părere că *Voica* dezvoltă (și astfel diluează) „materialul strict al unei nuvele"; cartea Henriettei Yvonne Stahl nu are, în opinia criticului, „adîncimea necesară unui roman". Vezi Pompiliu Constantinescu, în *Sburătorul*, an. IV, nr. 1, martie 1926, pp. 7-8.
2. Analogia îi aparține Elenei Zaharia-Filipaș: „Romanul *Voica* propune o tehnică naratorială originală pentru epoca respectivă. Voica este contemplată din perspectiva altui personaJ, tot o femeie, o domnișoară de la oraș. Gesturile, cuvintele, atitudinile Voicăi se oglindesc în conștiința acestei «domnișoare», străină de lumea satului, un «reflector», fără nume și aproape fără corporalitate. E un «personaj reflector» diferit de senzitiva Mini (romanul *Fecioarele despletite* nu era la data aceea decît, poate, un proiect latent), o conștiință lucidă și rațională" (*Studii de literatură feminină*, Ed. Paideia, București, 2004, p. 112).

familială agitată și implicit o foarte precisă schiță a mentalității rurale patriarhale[1].

Viclenia caracteristică a țăranului, încăpățînarea, duritatea, amestecate cu o umilință cînd „jucată”, cînd autentică – în funcție de împrejurări –, ciudata oscilație între generozitate și lăcomie achizitivă, între spontaneitatea gestului dezinteresat și calculul rece (toate aceste atitudini fiind la fel de firești) transpar din situațiile conflictuale excepțional construite – din vorbirea laconică și aluzivă a personajelor, din replicile simple dar puternice, care își ating cu exactitate ținta. Țăranii Henriettei Yvonne Stahl se prezintă singuri, direct, netrucat ; autoarea îi introduce în scenă și îi lasă apoi să se desfășoare, fără a le influența „jocul” prin intervenții tezist-ideologizante, ceea ce e, fără îndoială, o performanță într-o literatură unde mai răzbat încă ecourile sămănătoriste ori poporaniste. Satul Voicăi – „un sat mic, aruncat pe o șosea lăturalnică pe lîngă Comana din Vlașca” – nu se desenează nici în culori idilic-sărbătorești, nici în culori sumbre ; tînăra prozatoare se ferește de extreme chiar și atunci cînd descrie situații dramatice ; întregii narațiuni i se imprimă parcă ceva din calmul atotînțelegător al personajelor, pentru care nedreptățile și nenorocirile intră în ordinea firească a lumii, ca și cataclismele naturii. Și Voica, și Dumitru, și ceilalți țărani cu care stă de vorbă „domnișoara de la oraș” știu că „nu se poate altfel”, că menirea lor e „să rabde” totul fără revoltă, chiar dacă nu fără durere.

Fondul metalitar e patriarhal ; totuși „formele” indică o ușoară deplasare (după seismul Primului Război Mondial) a satului „tradițional” înspre altceva sau, altfel zis, indică anumite influențe – posibil alterante, dar fenomenul e constatat în mod obiectiv – venite dinspre oraș. E o observație sociologică de finețe. Iată, în acest sens, descrierea vestimentației de duminică a fetelor și femeilor de la țară, care nu ni se mai înfățișează în portul convențional al țărăncuțelor lui Alecsandri sau ale lui Coșbuc : la horă, fetele nu mai sînt îmbrăcate cu ie și cu fotă – „Toate grozav de văpsite cu hîrtie roșie muiată și frecată pe obraz și buze. Îmbrăcămintea lor la fel cu cea a mahalagioaicelor bucureștene, cu bluze colorate, garnisite, demodate, cu fuste largi de stambă și numai salbele bogate așternute pe piept aminteau de portul țărănesc”. Urmează însă o precizare : bărbații sînt încă „toți în costum național, alb, distins, curat, lucrat întreg de mînă”. Un mod de a spune că schimbarea, fie și minoră, se produce

1. „Povestirea e strînsă, curge repede și e tratată cu o viguroasă cumpătare. Cu toată această cumpătare se simte însă la autoare iubirea dramatismului și poate acesteia se datorează încordarea cu care urmărim conflictul dintre cei doi soți, deși nu are nici unul dintre elementele dramatismului obișnuit : nici crimă, nici aventură, nici avîntul vreunei patimi extraordinare, numai simple întîmplări din viața de toate zilele” (Izabela Sadoveanu, „Cărți premiate”, în *Adevărul literar și artistic*, an VII, nr. 269, duminică, 31 ian. 1926, p. 2).

și la sat, ca și la oraș, printr-o inițiativă feminină. Recitit astăzi, *Voica* e, de fapt, un roman despre condiția femeii de la sat, nu neapărat un roman despre condiția țărănească generică, nuanță la care comentatorii interbelici s-au dovedit cu desăvîrșire opaci.

Privirea lucidă aruncată acestei lumi e în același timp o privire de estet. Tabloul cît se poate de realist în datele lui esențiale conține, bine dozate, armonic distribuite, puternice tușe expresionaiste. Revin, de pildă, de-a lungul întregului roman motive desprinse dintr-un imaginar stihial. Imaginea focului din vatră sau a ploii cu aparențe apocaliptice ritmează, prin recurența lor, narațiunea. Voica însăși – „o țărancă de vreo trizeci de ani, cu ochi mari, căprii" – pare o ființă-stihie sau o zeitate ciudată așa cum se proiectează, pe fundalul flăcărilor din sobă, într-o secvență de maximă anvergură simbolică:

> „Voica fierbea mămăliga. Coceni uscați fierbeau cu lumină vioaie, dar se și potoleau repede; iar odată cu flăcările ce ațipeau se auzea cum încetinea și bolboroseala ceaunului. Repede ea potrivea din nou pe foc un mănunchi de frunze de porumb uscat. Un timp, acopereau de tot focul și-l întunecau. Nu mai vedeam nici pe Voica, nici lucririle de prinprejur, nimic decît ochii pisicii. Apoi, deodată, în convulsii dureroase, frunzele se aprindeau vioi împrăștiind din nou nebunia luminoasă a flăcărilor.
> Cînd Voica amesteca mămăliga, rămîneam uimită: sta jos, lua ceaunul de pe pirostrie și, așa fierbinte, fără a-i simți arsura, îl prindea cu tălpile, îl ținea strîns și, cu făcălețul, învîrtea iute. Se auzea ritmic zgomotul metalic al brățărilor ei. Cînd fierbințeala o pătrundea, Voica, fîșîind scurt din buze – cu zgomotul apei ce dă în foc – sucea vasul. Și toate făcute cu graba ce o ai cînd te încumeți să ridici cu mîna un tăciune aprins, căzut pe podea"[1].

Imaginea aceasta revine, în diferite variante, în momentele cheie ale acțiunii. În altă secvență, Voica seamănă cu „o statuie indiană a vreunui Budha neclintit, cioplit în lemn". Un laitmotiv din același registru al stihialului este și „plînsul" Voicăi; în surdină sau zgomotos, liniștit sau patetic, acest plîns s-ar zice că se înalță deasupra întregului sat, topindu-se într-un nesfîrșit geamăt cosmic: „Voica, chircită lîngă foc, cîntă a jale, fără cuvinte, apoi, fără să curme cîntecul, începe să plîngă. Umple casa de gemete cîntate, dureroase, tărăgănate, nesfîrșite". Cu plînsul Voicăi, de nestăvilit, începe romanul; cu același plîns, interiorizat și acceptat de eroină ca o fatalitate, se încheie povestea.

În edițiile postbelice ale cărții autoarea a adăugat nu doar, cum se știe, o continuare pe linie realist-socialistă a poveștii Voicăi – de fapt, un al doilea „volum", care nu mai are aproape nimic din maniera de construcție a primului –, ci și un capitol ce rezolvă altfel conflictul

1. Henriette Yvonne Stahl, *Voica*, Tipografia „Răsăritul", București, 1925, p. 4 și urm.

dintre Voica și Dumitru : în circumstanțe dramatice, în timpul inundațiilor, Voica e tentată să-l lase pe Ion, copilul nelegitim, să se înece ; cînd însă micuțul, pradă spaimei, o strigă, spunîndu-i „mamă”, un sentiment matern se deșteaptă brusc în ea, determinînd-o să se răzgîndească. Ei bine, acest episod nu există în nici una dintre cele două ediții interbelice ale romanului (1924, 1925), unde povestea se încheie mult mai abrupt și unde suspendarea tensiunii e mai degrabă sugerată decît marcată explicit. În varianta interbelică, romanul se sfîrșește cu o acceptare dedesubtul căreia mocnește nemulțumirea : Voica se obișnuiește cu gîndul că va trebui să îngrijească un copil străin, dar gîndul acesta e unul otrăvit : „O clipă o văzui cum îl strînse mai tare la piept, apoi își domoli mișcarea și mai zise o dată, încet ca o mîngîiere : «scîrbă !»”. Aceasta e „fotografia” de final a Voicăi – cu copilul intrus pe care îl ține în brațe, cu un sentiment amestecat de împotrivire și milă.

Voica își resimte sterilitatea ca pe un handicap social și existențial. Exclusă din sfera maternității, femeia e considerată, în satul ei, o marginală. Asupra sa apasă o anatemă divină și nimic nu o mai poate reabilita. Chiar munca ei se devalorizează în absența copiilor. Cînd adoptă, după îndelungi împotriviri, copilul adus de Dumitru, Voica e privită cu reticență, cu acea curiozitate cu care e înconjurată o persoană „excentrică” : „Păi, uite... nu-i al meu... și zău, mă tem că rîd femeile de mine. Spun drept. Am fost duminică, știi, aia trecută, și s-a adunat lume în jurul meu de parcă aș fi fost țigan cu ursu învățat să joace”. În opoziție cu Voica se conturează un alt profil al femeii urgisite de la țară. E vorba de femeia împovărată excesiv de maternitate, „sărmana Stoiana”, bolnavă de pe urma prea multelor nașteri și pe care bărbatul aproape că o lasă să moară ca să nu risipească banii pe la doctor. Plătește ca și Voica, dar în alt mod, „păcatul” de a fi femeie. Pedeapsa ei constă într-o totală pierdere a individualității ; șirul lung de nașteri înseamnă, pentru Stoiana, o continuă și progresivă mortificare. Cu naivitate, Stoiana întreabă : „Cum fac cucoanele de la oraș de n-au copii așa de mulți ca noi ?” Refulat, gîndul posibilului avort se insinuează obsesiv în mentalul personajelor feminine ale Henriettei Yvonne Stahl ; vom regăsi constant această temă în cărțile autoarei, chiar dacă nu la aceeași intensitate pe care o atinge la Hortensia Papadat-Bengescu repulsia (ingenios disimulată) față de maternitate[1].

1. Un demers interpretativ psihanalitic ar putea arăta în ce măsură fobia față de maternitate a unor personaje corespunde unei fobii a autoarei înseși. Întrebată dacă nu regretă că nu a avut copii, scriitoarea mărturisește, cu oarecare detașare : „Vezi, maică, dacă n-am rămas în viața mea gravidă, n-am sentimentul ăsta deloc. Mă amuză cînd îi văd pe alții, dar nu cred că aș fi fost în stare să nasc și să cresc unul. Eu sînt puternică pe dinăuntru, nu și pe dinafară. Un copil necesită și o forță fizică. Or, eu abia am avut grijă de mine, noroc cu bărbații și cu mama, căci singură nici de mine nu eram în stare să am grijă” (În : Mihaela Cristea, *op. cit.*, p. 52).

Uzînd de un destul de bine pus la punct procedeu al insolitării, care îi permite accesul la o viziune obiectivă, distanțată (deși nu se poate spune că neimplicată) asupra faptelor, autoarea, prin intermediul personajului-narator (cu care seamănă pînă la cvasi-identificare) reconstituie, din cioburi disparate de oglindă, o realitate sufletească și socială ce pare stranie. Privită din afară (și totodată empatic), condiția femeii se înfățișează cu atît mai veridic și mai impresionant, cu cît nici o intenție tendențioasă nu tulbură simplitatea și franchețea discursului narativ. Henriette Yvonne Stahl nu este, de altfel, nici acum, în anii '20, și nici mai tîrziu, o feministă. Dar cea dintîi carte a sa poate fi citită ca o încercare de autodefinire, de asumare a unei duble condiții : de femeie și de scriitoare. Obsesia dominantă pare a fi, pentru autoarea romanului *Voica*, aceea că, fatalmente, existența oricărei femei se leagă – fie și prin refuz doar, dacă nu prin acceptarea senină ori resemnată a „datului" – de factorul „maternitate". Privind spre o umanitate feminină oarecum primară, femeia educată își regăsește, ca într-o oglindă deformată, ceva din precaritatea stratului „inferior" al ființei sale. În fond, dincolo de inerentele diferențe, Voica și citadina delicată pe care o găzduiește sînt unite prin aceeași fatalitate a maternității (im)posibile. Căci, înainte de a fi efectul unei discriminări sociale, ne lasă a înțelege romanul Henriettei Yvonne Stahl, povara feminității e un dat :

„– De ce n-am fost bărbat ! Toate cele bune tot lor. Ce ar face nu-i batjocorește nimeni. (...)
O clipă rămîne adînc tăcută, apoi mă întreabă, gînditoare :
– La oraș tot așa o fi ?
– De, Voică, cam tot așa !
– Zău ?... Eu ziceam... Hai să mergem"[1].

Cu o bună intuiție scriitoricească, tînăra autoare a simțit că acest „Hai să mergem" laconic, abrupt, care nu lasă loc nici unei iluzii, este mai eficient la nivel artistic decît orice teorie feministă, simplificatoare (în spațiul literar) prin explicitul ei. *Voica* este, de fapt, un roman al implicitului, al sugestiei subtile, învăluite de un ușor, deloc strident lirism. „Domnișoara", naratoarea romanului *Voica*, definită de o corporalitate difuză, făptură vaporoasă, foarte puțin implicată efectiv în evenimentele propriu-zise, însă puternic atașată afectiv de lumea pe care o percepe cu acuitate și cu luciditate, este, în stadiu embrionar, nu alta decît Ana Stavri („maternă" și sigură de sine) din *Între zi și noapte* (1942), *Pontiful* (1972) și *Drum de foc* (1981).

1. Henriette Yvonne Stahl, *Voica*, ed. cit., p. 124.

V.3.3. *Intermezzo*: o viață trăită efervescent

La puțină vreme de la apariția romanului *Voica*, Henriette Yvonne Stahl își încheie studiile la Conservatorul de Artă Dramatică, făcîndu-se remarcată în *Instinctul* de Kiestenmäker, pe scena Teatrului Național din București, la examenul de absolvire. Deși cronici entuziaste o prezintă ca pe un nou talent, tînăra nu va deveni actriță. Ca și Lucia Demetrius cîțiva ani mai tîrziu, va fi violent respinsă de lumea teatrului întrucît nu vrea să facă nici un compromis ; o discuție cu Ion Minulescu, pe culoarele TNB, o determină să renunțe definitiv la scenă[1]. Un motiv în plus pentru a-și lua în serios vocația de scriitoare. Chiar dacă pînă în anii '30 nu mai publică nici un volum, ea are în această perioadă mai multe proiecte : scrie nuvelele ce vor compune volumul din 1931, *Mătușa Matilda*, lucrează la romanul *Steaua robilor*, scrie o piesă de teatru, *Plumb*, dramă burgheză onorabilă (astăzi aproape necunoscută – publicată în 1930 în două numere ale revistei *Viața românească*) și – amănunt peste care s-ar cuveni să nu trecem cu ușurință – concepe un eseu despre Dostoievski, autorul său preferat, cum declară într-un interviu :

> „Firește că, pentru a valorifica opera lui, vorbesc despre Proust, Pascal, France, Tolstoi. Nu e critică literară, ci critică psihologică. E critica lui Dostoievski prin prisma cărților, și nu invers. Volumele nu sînt analizate fiecare în parte, ci toate sînt cuprinse într-o idee sintetică (...)"[2].

Din păcate, autoarea nu va găsi un editor dispus să-i publice acest eseu nici în România, unde i se atrage atenția că „nu avem public cititor pentru asemenea studii", nici în afara țării. Influența dostoievskiană se va resimți însă din plin în romanele publicate de Henriette Yvonne Stahl în anii '40 și mai tîrziu, după 1965.

Tînăra scriitoare se deschide către experiențe dintre cele mai diferite : în jurul vîrstei de treizeci de ani călătorește destul de mult – mai ales în Germania și în Franța, punîndu-și însă în gînd să vadă odată și odată și America și Rusia –, încearcă să scrie teatru (fără să persevereze ulterior în această direcție), își propune să intre, ca actriță,

1. Întrebată de Isaiia Răcăciuni de ce în cei patru ani în care a fost angajata TNB nu a jucat niciodată, scriitoarea răspunde amuzată că de vină sînt Corneliu Moldovanu și Ion Minulescu : „Pesemne că nu le plăceau concepțiile mele despre raporturile dintre actor și director. Și pe urmă, regizorii etc. Portarii n-aveau nici o pretenție" (vezi Isaiia Răcăciuni, interviul citat). Cinci decenii mai tîrziu, în dialogul cu Mihaela Cristea, scriitoarea se exprimă mai puțin sibilinic, reproducînd vorbele fără perdea pe care i le-a adresat cîndva, „tunător și direct", Ion Minulescu (vezi *Despre realitatea iluziei...*, ed. cit., p. 32 și urm.).
2. Isaiia Răcăciuni, interviul citat. Numele lui Dostoievski revine în multe alte interviuri acordate de Henriette Yvonne Stahl și în perioada interbelică și după război.

în lumea filmului. Nu face nici film, dar are ocazia să cunoască, în perioada șederii sale la Berlin (la sfîrșitul anilor ’20), actori, regizori, scenariști, un întreg mediu artistic. E o epocă de mare efervescență din biografia Henriettei Yvonne Stahl ; acum se prefigurează deja, în afară de romanul *Steaua robilor*, alte două construcții romanești a căror elaborare scriitoarea o va amîna totuși mai mult de un deceniu, *Între zi și noapte* (1942) și *Marea bucurie* (1947). E totodată epoca în care, revenită în țară după experiența berlineză, scriitoarea îl cunoaște pe Ion Vinea, alături de care va sta vreme de paisprezece ani[1].

Chiar dacă trăiește în miezul vieții literare, Henriette Yvonne Stahl nu frecventează cenaclurile, pe care le consideră pretențioase întruniri mondene. La Sburătorul se duce doar de cîteva ori, ceea ce îl intrigă pe E. Lovinescu, determinîndu-l, poate, să-i rezerve un loc aproape nesemnificativ și în *Istoria literaturii române contemporane*, dar și cu alte ocazii[2]. O nuvelă citită de autoare la cenaclu (*Prăbușire*) e etichetată de critic ca „mediocră” ; o alta, *La „Bătălia de la Port Arthur”*, e „sămănătoristă”[3]. În *Agendele* lovinesciene profilul Henriettei Yvonne Stahl, schițat umoral, e acela al unei femei afectate, distante, „prezumțioase”, cu „moravuri teatrale” și „declarații cinice, inoportune”. Antipatia e reciprocă, se pare – sporită, în ceea ce o privește pe Henriette, și de prezența Hortensiei Papadat-Bengescu[4] la cenaclu.

Unui intervievator scriitoarea îi declară, pe la mijlocul anilor ’30, pe un ton hotărît și într-un mod nu lipsit de ambiguitate : „Nu fac

1. „Înariparea poetică a lui Ion Vinea nu putea fi înlocuită atunci cu nimic. Crea în jurul lui un climat unic. Preferam să-i rabd defectele decît calitățile unui om mediocru. (...) Trebuie să recunosc că așteptarea lui Ion (...) m-a făcut să scriu, să citesc, să gîndesc adînc. Lîngă un om obișnuit, viața mi-ar fi fost mai ușoară și eu mai frivolă, mai superficială” (În : Mihaela Cristea, *op. cit.*, p. 189 și urm.).
2. E drept că, atunci cînd apărea *Evoluția prozei literare* (1928), volumul IV din *Istoria literaturii române contemporane*, autoarea nu publicase încă – în volum – altceva decît romanul *Voica*. Subcapitolul ce-i este consacrat Henriettei Yvonne Stahl în lucrarea cu pricina conține un foarte scurt rezumat al acestui roman, plus următoarea valorizare : „Operă de debut, după cum se vede și din caracterul de «jurnal» al romanului și, deci, cu intervenția inutilă a scriitoarei, și din oarecare elemente descriptive fără utilitate epică, *Voica* arată, totuși, talent și prin lipsă de lirism și prin circumscrierea subiectului la date psihologice”. (Vezi și E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, Vol 2, Ed. Minerva, București, 1973, pp. 118-119) Anumite reticențe ale criticului față de scriitoarea în cauză se datorează, probabil, și apropierii acesteia de revista *Viața românească*.
3. Totuși, mai tîrziu, E. Lovinescu notează în *Agende*, în legătură cu romanul *Între zi și noapte*, pe care l-a citit cu viu interes dar despre care nu a mai apucat să scrie : „Citesc în continuare H. Y. Stahl, excelent” ; „Telefonez d-rei Stahl despre cartea ei”. Vezi : E. Lovinescu, *Sburătorul. Agende literare*, Vol. VI, Ediție de Monica Lovinescu și Gabriela Omăt, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, București, 2002, p. 285 și 286.
4. Henriette Yvonne Stahl nu s-a simțit niciodată flatată de comparația cu Hortensia Papadat-Bengescu.

parte din nici o grupare literară și nu am nici o slăbiciune, nici o prietenie față de vreun maestru”[1]... Patru decenii mai tîrziu poziția sa în privința servituților afilierii la o anume grupare literară rămîne aceeași :

> „Nu, nu. N-am făcut parte niciodată din nici un cenaclu sau cerc. Am avut întotdeauna oroare de aceste grupări. Eu am scris. Atît. Am scris. Și dacă nu pot fi suficient de recunoscătoare lui Ibrăileanu pentru atitudinea pe care a avut-o față de mine, vreau să spun, față de romanul meu *Voica*, pot spune că Lovinescu a avut, din motive care îl privesc, o atitudine «rece» față de ceea ce am scris”[2].

V.3.4. *Mătușa Matilda* (1931). Feminități decadente

Cele două volume publicate de Henriette Yvonne Stahl în anii ’30, *Mătușa Matilda* și *Steaua robilor* marchează – în evoluția autoarei – o etapă de obsesivă concentrare asupra „sufletului feminin”. Cele patru nuvele ce alcătuiesc volumul din 1931 – *Mătușa Matilda*, *Nu poate fi...*, *La „Bătălia de la Port-Arthur”* și *Prăbușire* – configurează un univers tematic „feminin”, străbătut de fantasmele iubirii ideale sau ale iubirii înșelate[3]. Autoarea nu mai adoptă, ca în romanul de debut, o atitudine perfect lucidă, sobră, neutră față de feminitate, ci o atitudine asumat lirică, pe alocuri cu accente de patetism.

În *Mătușa Matilda*, piesa de rezistență a volumului, perspectiva este a unei adolescente romanțioase care, scotocind prin cufere cu obiecte vechi, își imaginează desuete istorii de amor, cu ofițeri din alte vremuri înveșmîntați ca de paradă și încălecînd cai negri înspumați. Din fericire, nuvela nu rămîne în această zonă a pitorescului pur și simplu, ci avansează către o reflecție asupra timpului, asupra bătrîneții, asupra degradării inexorabile. Liliana, mica eroină melancolică a nuvelei, descoperă într-un pod cu vechituri un pachet de scrisori și niște fotografii ce o arată pe bătrîna ei mătușă în ipostaza unei *femme fatale* – imagine aproape neverosimilă pentru că din frumoasa Matilda de odinioară, cu talia strînsă în rochii cu malacov amplu, n-a mai rămas nici o urmă : locul ei a fost luat de o bătrînă gîrbovită, atinsă de

1. C. Panaitescu, „Azi ne vorbește d-ra Henriette Yvonne Stahl”, în *Facla*, an. XIV, nr. 1131, 5 nov. 1934, p. 2.
2. Ileana Corbea, Nicolae Florescu, *Biografii posibile*, Vol. I, Ed. Eminescu, București, 1973.
3. „Drame psihologice, rezolvate într-un plan muzical, de sugerări feerice mai mult decît de contingențe individualizate” – Perpessicius, *Mențiuni critice*, Vol. IV, Fundația pentru Literatură și Artă „Regele Carol II”, București, 1938, p. 33 ; „*Mătușa Matilda* (...) este o culegere de nuvele grațioase, de fine analize ale memoriei și descoperiri în sectorul de umbră și lumină a trecutului, cu un pronunțat caracter și femenin și moldovenesc” – G. Călinescu, „Editori și cărți”, în *România literară*, an. I, nr. 12, 7 mai 1932, p. 2.

senilitate. Contrastul e violent – evidențiat în chip remarcabil de imaginea „morții” obiectelor : „Rochiile se prăbușeau la pămînt, tăcute, moi, ca zdrențe inutile și ridicole care îmbrăcaseră trupul tînăr” ; dintr-o ladă veche de lemn „(...) ochii păpușii răsăriră și o priviră. Păreau îngrozitor de triști ochii albaștri de piatră, tristă fața cu surîsul absolut inutil, fața penibil de tînără, acolo, în fundul lăzii de rochi moarte”. Din scrisorile găsite într-un scrin prăfuit Liliana reconstituie povestea unei iubiri și a unei trădări. Sînt scrisori primite de Matilda de la primul ei soț, delicatul Filip, decedat în închisoare în circumstanțe nelămurite. Liliana nu poate înțelege din ele decît că bărbatul îi reproșează ceva femeii tinere și orgolioase căreia i se adresează și de la care nu primește întotdeauna un răspuns. E ambiguu reproșul, nu se știe ce anume putea face Matilda și n-a făcut, în ce fel și-ar fi putut scăpa soțul de pedeapsa nemeritată. Scrisorile acestui Filip care jură că e nevinovat alcătuiesc un monolog sentimental („feminin” în substanța sa), patetic, tragic. Li se adaugă, foarte diferite ca ton, ca atitudine, alte două epistole – deloc sentimentale, de o lapidaritate telegrafică – ale unui bărbat care îi pretinde Matildei să-și părăsească soțul. O dramă se lasă citită printre rînduri și în același timp o sugestie : poate că Matilda nu e străină de înscenarea care a dus la acuzarea lui Filip și la otrăvirea acestuia în închisoare. În orice caz, jocul ambiguităților este unul dintre punctele forte ale nuvelei.

Din fotografii, scrisori, rochii demodate, încăperi în clarobscur străbătute vag de mirosuri proustiene menite să pună în mișcare memoria involuntară se creează un univers de inefabile intuiții. Găsim în *Mătușa Matilda* chiar și o destul de subtilă „teoretizare” a amintirii, diseminată în scenariul reconstitutiv cvasi-detectivistic pe care îl urmează Liliana :

> „Cînd a deschis ușa podului, un miros specific o prinse de gît. Mirosea a «amintiri». Poate să miroasă a violete, a primăvară, a mucegai, și poate chiar mirosul să-ți amintească de ceva, dar mai poate să miroasă pur și simplu a «amintiri». Căci, înainte de a ști ce se întîmplă înaintea oricărui gînd, amintirea e atît de puternică, încît îți face un suflet așa cum l-ai mai avut vreodată. După cum eterul dat unui om leșinat îl trezește, unele mirosuri deșteaptă în tine un om vechi care a trăit vreodată : un îndrăgostit, un copil, un bolnav”[1].

Altădată Liliana asociază bomboana „cleioasă” oferită de bătrîna Matilda cu povestea încurcată în care aceasta avusese, poate, un rol însemnat : otrăvirea lui Filip :

> „– Nu pot, se înăbuși Liliana, cînd vru să o ducă la gură, și rămase cu o bomboană în mînă.

1. Henriette Yvonne Stahl, *Mătușa Matilda*, Ed. Cultura Națională, București, 1931, p. 29 și urm.

Încet, cleioasă, începu să se topească.
– Mătușă, șopti Liliana și simți că tremură. Te rog, unchiul Filip cum a murit?...”

Ultima frază a nuvelei duce la apogeu echivocul: „Și Liliana simți într-adevăr că se topește, că moare, că zboară, leșină”.

Intens lirice, dar fără anvergura epică, reflexivă și, nu în cele din urmă, simbolică a *Mătușii Matilda*, sînt și nuvelele *Nu poate fi...*[1] și *Prăbușire*, armonioase construcții muzicale pe tema iubirii ca întîlnire providențială ratată. Prima dintre ele este o spovedanie dostoievskiană, un discurs patetic descriind evoluția fatală a unui sentiment pînă la paroxismul nebuniei și al crimei pasionale. Deznodămîntul e de la început anunțat:

> „Nu poate fi suflet omenesc care să rămînă rece văzînd atîta dragoste și atîta chin cît a fost în mine. Și totuși, ea a putut rămîne, m-a privit străină pînă la urmă. Pînă la urmă am întrebat-o blînd:
> – Crezi că ai putea vreodată să ții la mine?
> – Nu, răspundea ea tremurînd, nu...
> Am omorît-o.”

Discursul îi aparține unui tînăr halucinat, căruia i se atribuie – cum se întîmplă frecvent cu personajele masculine ale Henriettei Yvonne Stahl – atitudini în mod cert feminine: posesivitatea exacerbată, trăirea prin reverie, lirismul excesiv, hipersensibilitatea. Eroul nu are nume și se mișcă într-o lume ale cărei contururi sînt văzute ca în ceață, implicat într-un scenariu de coșmar. E redus la un unic aspect al vieții sale: dragostea devorantă. Nu cunoaște nici măcar numele femeii de care s-a îndrăgostit; în mintea lui persistă, de fapt, doar amănunte disparate ale acesteia: mîinile lungi, subțiri, albe, ochii neînchipuit de albaștri, statura înaltă, parfumul. Frazarea e poematică, incantatorie[1].

Stranie este și atmosfera din *Prăbușire*, nuvelă a cărei eroină, de asemenea fără contur și fără nume, își consemnează în pagini febrile de jurnal, timp de o lună, pînă în clipa cînd, sinucigîndu-se, lasă tocul din mînă, sentimentele confuze dar nu mai puțin exaltate față de un bărbat – sau, mai degrabă, față de imaginea fantomatică a acestuia – care o părăsise mai demult. Femeia zărește pe balconul casei de vis-a-vis (un imobil cu camere de închiriat, pe unde se perindă chiriași nestatornici) un bărbat care, cel puțin așa i se pare, seamănă izbitor cu amantul pierdut. Bărbatul necunoscut așază într-un geamantan cîteva lucruri, iar femeia se întristează ca în fața unei simbolice plecări; cînd necunoscutul pleacă într-adevăr, ea se simte trădată a doua oară, definitiv.

1. Nuvela i-a plăcut lui Panait Istrati, bun prieten al autoarei.
2. Prototipul eroului din *Nu poate fi...* este, după afirmațiile scriitoarei, Belu Zilber.

O nuvelă oarecum atipică pentru acest volum este *La „Bătălia de la Port-Arthur”*, apreciată de comentatorii vremii[1] pentru realismul construcției și, întrucîtva desuetă, încadrabilă în categoria acelei proze a compasiunii tipică pentru literatura noastră de dinaintea Primului Război Mondial. Eroina nuvelei, domnișoara Evridichi, este o „floare ofilită” a mahalalei ; bolnăvicioasă, lipsită de vioiciune, distonează cu mediul unde trăiește : o familie de cîrciumari care prosperă. Destinul ei nu are nimic ieșit din comun ; dimpotrivă – Evridichi trebuie să ispășească vina de a fi dat naștere unui copil din flori – ; atrage atenția însă abilitatea autoarei de a face din acest personaj aparent neinteresant un „caz” și totodată un prilej de reflecție asupra mecanismelor sociale ale excluderii. În centrul nuvelei stă un personaj colectiv : „lumea” care observă și dezaprobă în virtutea unor coduri transindividuale patriarhale. E cu adevărat remarcabilă mișcarea haotică, tentaculară din cîrciuma grecului Tocle, „Bătălia de la Port-Arthur” : mușteriii sînt văzuți în masă, asemănați cu „un animal enorm ce se mișcă într-o frămîntare lăuntrică continuă, inconștientă ; un animal primitiv, monstruos (...) și fără înțeles, cu o răsuflare caldă și cu zeci de ochi ce privesc din toate părțile corpului”. În jurul maternității nedorite a domnișoarei Evridichi se țese o rețea narativă nesofisticată, însă perfect adecvată cadrului descris și excelînd prin acuitatea observației. Din păcate, Henriette Yvonne Stahl nu va merge decît cu totul incidental pe acest drum al prozei de observație, în ciuda evidentei sale disponibilități pentru investigarea socialului și pentru analiza mecanismelor acestuia (disponibilitate probată chiar de la debut), preferînd să pătrundă și în alte zone ale „realității”, inclusiv în aceea a experiențelor extrasenzoriale. „Realității” banale, care i se pare, probabil, o cămașă prea strîmtă, îi va prefera în general metafizicul. Ceea ce numim realitate e, de fapt, Iluzie – lasă să se înțeleagă, cînd nu afirmă tranșant, Henriette Yvonne Stahl.

V.3.5. *Steaua robilor* (1934). Romanul unei derive existențiale

Iluzia este, în romanul *Steaua robilor*, fundalul pe care se proiectează dramele cotidiene ale personajelor. O întreagă „filozofie” a ecartului

---

1. Chiar și Eugen Ionescu se pronunță favorabil în privința acestei nuvele, pe care o consideră „singura justificare a editării volumului” – întrucît aici, depășind „sentimentalismul deprimant și neconstructiv”, autoarea se arată „preocupată de caracterele exterioare”. „Subiectivismul își află o posibilitate de sublimare în tentativa de a realiza epic. (...) Stilul, aici, va fi lipsit de falsa elocvență, dar eroii vor împrumuta căldură afectivă. Un humor de nuanță tragică, totuși nu lipsit de fragilitate și delicatețǎ, fraze într-adevăr simple, nude (...), vor furniza material artistic de superioară calitate”. (Celelalte trei nuvele, interpretate de Eugen Ionescu în cheie freudiană, nu se remarcă decît prin „retorismul stagnant” și printr-un soi de „romantism de foileton”.) Vezi : Eugen Ionescu, în *Excelsior*, an. I, nr. 15, 14 martie 1931, p. 3.

dintre faptul real și percepția infidelă prinde contur aici, atribuită unei eroine care, dincolo de acuta sa dramă sentimentală, se descoperă la un moment dat implicată într-o – la fel de intimă și de presantă – problemă de cunoaștere : după penibile tribulații sentimentale, ea conștientizează în fine că nefericirea sa e provocată de dificultatea de a ieși dintr-un joc al aparențelor, al sistematicei autoiluzionări, de a privi dincolo de imediat și dincolo de un erotism care, exacerbat, înrobește. Calea de urmat este deci, pentru Maria Măneanu, eliberarea de o senzualitate stihială, ceea ce înseamnă (și) renunțarea la a mai căuta împlinirea în exterior, în obiecte cu existență efemeră. Acesta este scenariul căutării existențiale din *Steaua robilor*, roman de o evidentă cerebralitate, cu o construcție epică dacă nu chiar „puternică și masivă", așa cum pretinde, exagerînd, D. Trost[1] într-o elogioasă cronică din *Facla*, în orice caz, atent elaborată, de o coerență impecabilă. Unii comentatori ai cărții s-au arătat excedați, ca Ovidiu Papadima, tocmai de această cerebralitate, supărător de „masculină", și de această prea atent, prea geometric elaborată construcție : „Amănuntele însemnate precis, neașteptate și totuși la locul lor, încep să te obosească – un lux steril al puterilor spiritului"[2]. O atare obiecție este simptomatică pentru prejudecățile unor comentatori care așteaptă de la creația feminină orice altceva în afară de rigoare, cerebralitate, elaborare sau interes pentru abstract. Conform unei asemenea optici, cartea unei femei e ratată atunci cînd nu e rezultatul purei spontaneități. Din păcate, puține cărți ale autoarelor noastre interbelice contrazic în mod hotărît presupoziția unei „scriituri feminine" ce exclude din principiu cerebralitatea[3]. *Steaua robilor* este una dintre acestea ; o recunoaște Șerban Cioculescu :

---

1. D. Trost, în *Facla*, an. XV, nr. 1182, miercuri 9 ianuarie 1935, p. 2 : prin „amploarea epică" *Steaua robilor* „amintește de Liviu Rebreanu", înfățișîndu-se „ca un ecou feminin al *Jarului*". Judecăți similare formulează Bogdan Amaru în *Adevărul*, an. XLVII, nr. 15 613, marți, 4 dec. 1934, p. 5 – de o „unitate perfectă", romanul realizează „analiza minuțioasă a oamenilor învinși" – ; Dragoș Vrânceanu, în *Curentul*, an. VIII, nr. 2498, joi, 17 ian. 1935, p. 1-2 – *Steaua robilor* este „o lucrare robustă" și „palpitantă" care „dă o senzație wagneriană de oboseală și elevație" – și Septimiu Bucur, în *Azi*, an. III, nr. 6, iunie 1934, p. 1491-1492, căruia i se pare a observa aici „reminiscențe din Proust". Ca și *Voica*, *Steaua robilor* beneficiază de o bună receptare : din nou peste douăzeci de cronici, dintre care majoritatea elogioase.
2. Ovidiu Papadima, în *Gândirea*, an. XIV, nr. 2, februarie 1935, p. 108-109.
3. Mirat (și aparent plăcut impresionat) de cerebralitatea acestei cărți se arată și Erasm (Petru Manoliu) într-un articol divagant din *Credința*, an III, nr. 345, joi, 24 ian. 1935, p. 4 : „Nu am văzut-o niciodată pe această scriitoare și nici nu vreau să o văd. I-am citit cartea și m-am înfricoșat. Căci e înspăimîntător de deșteaptă Henriette Yvonne Stahl. E atît de inteligentă încît, în afară de faptul că bate zece romancieri masculini, mă mir cum de a putut suporta făptura ei feminină atîta îngheț al lucidității, atîta venin incandescent al analizei. (...) Cred că femeia aceasta nu are sînge, ci cristal lichid. Și trebuie să fie urîtă Henriette Yvonne Stahl, căci o femeie inteligentă nu poate fi decît urîtă".

> „Cel mai mare elogiu ce se poate formula referitor la *Steaua robilor* este demersul aproape masculin al inteligenței analitice, absența feminității vibrante, din care îndeobște scriitoarele își fac un titlu de mîndrie. Henriette Yvonne Stahl nu face literatură feminină în *Steaua robilor*, ci literatură pur și simplu. D-sa expune un caz învecinat psihozelor sexuale, cu o impersonalitate care este aci adevăratul semn al personalității"[1].

În *Steaua robilor* este pusă în scenă nu atît *o poveste*, cît *o problemă* – cum poate fi ocolită capcana iluziei. Conflictul se plasează, așadar, în planul conștiinței (mai precis : *al unei conștiințe*), interesul pentru social limitîndu-se la cîteva strict necesare detalii. Tot ce ține de exterior, de atmosferă, dar și de atitudinile personajelor este interiorizat, absorbit ca de un vortex de sensibilitatea și de conștiința personajului de prim-plan, Maria Măneanu. Narațiunea la persoana a treia este numai aparent obiectivă ; tot ce se întîmplă trece, de fapt, prin filtrul acestei eroine ; „realitatea" (și așa problematică a) faptelor e distorsionată de subiectivismul perspectivei unice. Scriitoarea – observă cu îndreptățire F. Aderca[2] – „a simplificat problema pînă la datele ei cele mai elementare și deci cele mai grele pentru romancier : o femeie între bărbați, ca femeie". S-ar putea adăuga : o femeie „înrobită", stînjenită, limitată și de propria feminitate, dar și de presiunea unei masculinități agresive.

Materia epică este bine dozată în episoade scurte și concentrate, structurate – ca și în *Voica* – într-o manieră teatrală[3] ; fiecare capitol devine astfel o scenă semnificativă dintr-o dramă (surprinsă parcă pe o peliculă cinematografică), marcînd evoluția „clasică" a conflictului de la un incipit tensionat la un deznodămînt eliberator. Anecdotica e rezumabilă în puține fraze. Maria, tînăra eroină a romanului, își dă seama că nu e iubită de cel căruia i s-a dăruit total și dintr-un sentiment de revoltă amestecat cu plictiseala acceptă în intimitatea ei fizică doi bărbați care, altfel, îi sînt indiferenți, punîndu-și în pericol onorabilitatea socială. Dintr-un sentiment al inutilității respinge iubirea castă a unui al treilea. Mai tîrziu, capriciosul Sașa se întoarce la ea dar, eliberată între timp de acest amor-pasiune, Maria nu-l mai

1. Șerban Cioculescu, *Adevărul*, XLIX, nr. 15 661, 1935, p. 1-2.
2. F. Aderca, „3 H : *Bagaj* de H. Bonciu, *Steaua robilor* de Henriette Yvonne Stahl, *Ioana* de Anton Holban", în *Adevărul*, an XLIX, nr. 15 670, 13 febr. 1935, p. 5-6. O afirmație care atrage atenția, în acest articol, este legată de analitismul prozei Henriettei Yvonne Stahl, analitism înrudit cu acela holbanian : „Anton Holban e fratele sufletesc al Henriettei și Henrietta e sora sufletească a lui Holban, nu știu cum să spun mai bine".
3. Într-o cronică amplă și elogioasă (publicată și în *Rampa*, an XVIII, nr. 5105, ian. 1935, p. 1 și în *Facla*, an XV, nr. 1206, joi, 7 febr. 1935, p.2) Mihail Sebastian aduce în discuție, între altele, caracterul dramatic (și dramatizabil) al narațiunii din *Steaua robilor*. Iar G. Călinescu remarcă malițios că „autoarea are predispozițiuni ignorate pentru teatru" (*Adevărul literar și artistic*, an XIII, s. II, nr. 733, duminică, 23 dec. 1934, p. 11-12).

recunoaște pe omul idealizat odinioară – cu care se căsătorește totuși din teamă de singurătate. Căsătoria anostă, lipsită de comuniune, îi amintește Mariei de atmosfera familială în care crescuse : atmosferă de mediocritate „burgheză”, de zilnică, necesară minciună, de iluzie a stabilitătății. Conștientă de vacuitatea unei astfel de existențe, Maria se desparte definitiv nu numai de Sașa, dar și de viziunea unui eros trăit la modul stihial. Eroina se convertește treptat dintr-o ființă vulnerabilă într-un „suflet tare”, care știe că eșecul unui amor nu echivalează cu pierderea oricărei rațiuni de a exista[1].

Întîmplările din *Steaua robilor* nu sînt, în mod cert, de anvergură ; dar anvergură are, în schimb, întregul demers analitic, minuțios și dens, demers ce dublează traseul exterior nespectaculos al eroinei printr-un scenariu al transfigurării interioare. Într-un comentariu altminteri plin de malițiozități, G. Călinescu îi recunoaște Henriettei Yvonne Stahl „aptitudini de scrutare a subconștientului”[2]. Aptitudini ce devin întru totul remarcabile în acele secvențe care pun în scenă relațiile dintre părinți și copii – mai ales relația fiului infantilizat (Alexandru Velescu – Sașa) cu mama posesivă – sau atitudinea eroinei, la limita devianței, față de propria-i potențială maternitate. Cu o secvență de acest gen, de brusc plonjon în zona abisalului, începe romanul : înaintînd haotic pe străzi, copleșită de febra care o face să exagereze apăsarea atmosferei toride, Maria simte că mișcările îi sînt împiedicate de o greutate în plus, prea mare pentru trupul său fragil ; din loc în loc se strecoară în text, ca un laitmotiv, propoziția : „Prin mijlocul și pîntecele Mariei trecu o durere...” Tinerei femei i se pare că trupul care îi arde nutrește o nouă ființă, renegată și de ea și de Sașa ; în realitate, sarcina e iluzorie, trupul ei ascunde doar vidul, neîmplinirea devenită concretă pînă la durere. Repulsia eroinei față de maternitate se învecinează cu repulsia față de o lume a iluziei, unde vitalitatea se poate transforma, în orice clipă, în contrariul său și unde florile, de pildă, pot sta la fel de bine pe un mormînt și în odaia unor îndrăgostiți :

> „Tremurînd, Maria îl urmă pe Sașa. Trecînd din lumina zilei în întunericul capelei, fu orbită. Rămase locului, ca să nu se lovească de oameni, de mort, de Sașa, de altar... Îi era frică. Mirosea dens a flori veștede, a

---

1. Într-un articol altminteri foarte favorabil – în care plasează *Steaua robilor* sub umbrela unui „nou romantism” specific romanului românesc de după 1920 – Pompiliu Constantinescu formulează niște rezerve cu privire la Epilogul mai puțin inspirat al cărții. Trebuie spus că în ediția princeps romanul se încheia cu încercarea de a se sinucide, după divorț, încercare zădărnicită de intervenția doctorului Panu, îndrăgostit platonic, care se ivește exact la timp, în clipa cînd Maria Măneanu se pregătea să se arunce în Dîmbovița. „Romanul trebuia sfîrșit (...) pe ecoul dureros, puternic al unui absolut sentimental neatins, degradat de realitate.” Receptivă la observația criticului, autoarea a eliminat la a doua ediție – aceea din 1979, de la Ed. Minerva – Epilogul patetic.
2. G. Călinescu, articolul citat.

putred. O clipă crezu iar că trăiește ceva trăit odată. Identitatea era perfectă. Fiecare senzație era exactă. (...) Trebuia să se întîmple ceva îngrozitor. Recunoștea fără să-și poată aminti ce. Era întuneric, florile miroseau înăbușitor și Maria resimțea aceeași nevoie de a deschide geamurile, de a lăsa aerul să pătrundă, dar cuprinsă de aceeași durere ca atunci, stătea nemișcată (...). Apoi își aduse aminte – dar de data asta o amintire a gîndurilor, nu a senzațiilor – odaia și clipa în care se despărțise de Sașa, odaia cu perdelele care făceau întuneric și florile care își înălțau putreziciunea, în ziua ultimei certi"[1].

Analogia din secvența citată – ca și multe altele din cuprinsul romanului – este din păcate prea explicită, o deficiență a prozei de analiză practicate de Henriette Yvonne Stahl fiind și dificultatea sau stîngăcia trecerii de la descripția directă a unei anumite stări psihice la sugerarea ei și de la clasicul discurs indirect liber la un discurs mai modern, al „fluxului conștiinței". Din această perspectivă, Henriette Yvonne Stahl este – și în *Steaua robilor*, și în cărțile publicate ulterior – o scriitoare de secol XIX, interesată să traducă iraționalul într-un discurs de o maximă raționalitate, să-l descrie și să-l explice, nu să încerce a-l reproduce pe cît posibil autentic, prin imagini, printr-o tehnică a sugestiei. Acest ușor defazaj a trecut însă neobservat la apariția cărții, lucru firesc într-o literatură ea însăși nesincronă în raport cu proza europeană a momentului.

V.3.6. Modelele livrești ale unei „conservatoare". Influența lui Dostoievski

Henriette Yvonne Stahl nu se lasă influențată nici de proza Virginiei Woolf, nici de cea a lui Faulkner, nici de aceea a lui Joyce sau a oricărui alt inovator al discursului romanesc. Cititoare a lui Proust, încearcă să preia de la acesta sugestia punerii în pagină a memoriei involuntare, fără finețe însă. Structura sa „clasică" rezistă cu obstinație módelor vremii. Persoană emancipată, Henriette Yvonne Stahl este, în ce privește literatura, o conservatoare, imună la ispitele sincronismului, dar deloc ostilă față de ceea ce înseamnă noutate în literatură. De aceea ea face figură de scriitoare din alt secol, care nu disonează însă în contextul prezentului. Are orgoliul de a scrie în deplină independență, adoptînd formula care i se potrivește structural și punînd între paranteze rețete, precepte estetice, principii de creație ce i se par exterioare[2].

1. Henriette Yvonne Stahl, *Steaua robilor*, Ed. Adevărul, București, 1934, **p. ...**
2. „Îmi place orice lucru interesant și-mi place să lucrez așa cum pot eu, nicidecum așa cum cer prea diversele curente literare" (Henriette Yvonne Stahl în dialog cu C. Panaitescu – interviul citat). În aceeași ordine de idei, cîteva considerații ale lui Șerban Cioculescu – într-un articol despre *Între zi și noapte* publicat în *Evenimentul zilei*, an III, nr. 984, miercuri, 4 febr. 1942, p. 2 : „Spre deosebire de «consurorile» ei, d-ra Stahl a avut o formație literară

Modelul său literar, mărturisit cu vădită implicare afectivă de cîte ori se ivește ocazia, este Dostoievski[1]. Aceasta în contextul în care la noi, între cele două războaie, Dostoievski „este receptat ca un mare contemporan, tulburător de nou prin perspectivele amețitoare deschise de ceea ce s-a numit «metafizica concretă» a romanelor sale”[2]. E vorba, firește, de „noutatea” greu perisabilă a unui scriitor devenit clasic – la acest gen de noutate e receptivă Henriette Yvonne Stahl, fascinată nu de metamorfozele scriiturii moderne, de achizițiile „tehnice” ale prozei ultimei jumătăți de veac, ci de mereu actuala reflecție asupra omului, de problema Răului, de „scandalul suferinței umane”.

Citindu-l pe Dostoievski (și scriind despre el), autoarea se impregnează cu o anume atmosferă, cu o anume tensiune a dezbaterii de idei, cu obsesia unor teme sau tipuri de personaje, dar nu-și însușește, desigur (deși încearcă), și tehnica romanului polifonic – cum nu și-o însușesc, de fapt, nici Gib Mihăescu, Dan Petrașincu, Constantin Fântâneru, Ury Benador sau Octav Șuluțiu, influențați într-o măsură mai mică sau mai mare de autorul *Posedaților*. Henriette Yvonne Stahl, care își afirmă cu superbie dreptul de a scrie în acord cu sine însăși, nu în acord cu comandamentele estetice ale epocii sale – ceea ce și face, de altfel –, rezonează totuși destul de puternic cu sensibilitatea unei anumite părți a literaturii deceniului patru : literatura experienței, a neliniștii metafizice, a investigării abisalului. Intersecția cu o asemenea literatură e marcată chiar de această obsesivă preocupare pentru constelația de probleme a operei dostoievskiene. Fie și indirect, pe filiera lui André Gide sau a existențialiștilor ruși (Berdiaev, Florenski, Șestov), Dostoievki e o referință importantă pentru tînăra generație interbelică (dar nu numai pentru aceasta). Într-un articol din 1937 publicat în *Revista Fundațiilor Regale*, Mihail Sebastian trasează liniile unei comparații între mentalitatea „huliganilor” lui Mircea Eliade și aceea a „demonilor” lui Dostoievski :

> „Dacă huliganismul (...) este doar o specie de inaderență, de nonconformism, de amoralitate, de disperare, atunci el nu e departe de spiritul posedat al eroilor lui Dostoievski. Mă tem de altfel că această apropiere nu este numai de ordin literar și că tînăra noastră generație – așa de patetică,

---

proprie, ferită de influențe directe și mai ales de aceea, atît de lesne descifrabilă, a d-nei Hortensia Papadat-Bengescu care, dimpreună cu domnul Camil Petrescu și cu lectura lui Proust, au exercitat un prestigiu covîrșitor asupra generației noi de romanciee, din ultimul deceniu” ; scriitoarea „a preferat să treacă drept tradiționalistă decît să-și irosească talentul în intervertiri sau decupaje cronologice la modă”.

1. „Geniul lui Dostoievski este atît de violent și amplu, încît permite să-l asimilezi fără a-l denatura sau măcar imita. Problemele lui pot fi însușite și rezolvate de fiecare om care are curajul să le pună cu sinceritate, ca ultimă consecință” (Vezi Ileana Corbea, Nicolae Florescu, *op. cit.*).
2. Dinu Pillat, *Dostoievski în conștiința literară românească*, Ed. Cartea Românească, București, 1976, p. 29.

> așa de fulminantă – datorează *Posedaților* mai mult decît un vocabular preferat. Anumită problematică recent afirmată cu violență, anumit mesianism politic găsesc texte tulburător corespunzătoare în Dostoievski”[1].

(„Nietzsche, Dostoievski, Unamuno, Papini sînt *par excellence* modelele «experiențialiștilor» români”, notează în altă parte același Mihail Sebastian[2]).

Prin romanele *Între zi și noapte* și *Marea bucurie*, cărți de maturitate, elaborate pe parcursul unui deceniu și ceva, Henriette Yvonne Stahl se definește în mod clar – poate mai clar decît autorii citați puțin mai înainte – ca o remarcabilă reprezentantă a dostoievskianismului în literatura română. Trimiteri la posibile influențe dostoievskiene s-au făcut, de-a lungul timpului, în mai multe dintre analizele consacrate autoarei[3], dar comentatorii nu au insistat suficient asupra acestui aspect, dostoievskianismul Henriettei Yvonne Stahl fiind văzut mai degrabă ca o referință între altele și ca o contaminare neprogramatică decît ca o opțiune fermă, constantă, obstinată – cum și e, de fapt – pentru o viziune și pentru o poetică. Scriitoarea nu e amintită nici măcar în trecere în eseul lui Dinu Pillat, *Dostoievski în conștiința literară românească* – omisiune dificil de justificat.

V.3.7. *Între zi și noapte* (1942). Privind dinspre *Frații Karamazov*: Răul ca experiență esențială

Etichetat și la apariție și mai tîrziu ca „sentimental” – deși în general bine primit de critică –, romanul *Între zi și noapte* este o carte despre Rău, despre păcat, vinovăție, damnare, despre inițierea întru suferință, despre compasiune și solidaritate. Aici nu este vorba de sentimentalism, ci de punerea în scenă a unor trăiri de intensitate aproape mistică. Adolescenta Ana Stavri, întruchipare a inocenței și a devoțiunii (abstracte într-o primă etapă) față de o umanitate copleșită de suferință, ia contact cu o realitate a urîtului, a nedreptății, a maleficului care o obligă să-și transceandă condiția de ființă contemplativă, de spectator aflat în afara jocului, și să participe ea însăși la contradictoriul spectacol al lumii. Eroina e varianta feminină a lui Alioșa Karamazov mai degrabă decît o Aglaia Epantșkin sau o Katia Ivanovna – cu care o compară Ov. S. Crohmălniceanu. „Călugăriță albă”, ea trebuie să demonstreze că poate să-și păstreze puritatea, să rămînă imună la Rău nu retrăgîndu-se din lume, ci amestecîndu-se printre oamenii

1. Mihail Sebastian, „Notă la *Posedații*”, în *Revista Fundațiilor Regale*, an. IV, nr. 9, septembrie 1937, pp. 679-683.
2. *Idem*, „Document, critică și actualitate”, în *Azi*, an I, nr. 1, martie 1932, p. 81-82.
3. Vezi Nicolae Balotă, în *România literară*, an III, nr. 14, aprilie 1971, p. 14; dar și Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, Vol. I, Ed. Minerva, București, 1972.

pervertiți – și, mai mult, nu disprețuindu-i pe aceștia, ci încercînd să-i înțeleagă și să-i ajute, conștientă că are, în plan metafizic, o responsabilitate pentru tot ceea ce se întîmplă în jurul său. „Sîntem răspunzători pentru tot”, această propoziție obsedantă din *Frații Karamazov* ar putea fi și mottoul romanului *Între zi și noapte*.

Într-un articol condescendent publicat în *Vremea*, Pompiliu Constantinescu[1] plasează acest roman al Henriettei Yvonne Stahl sub semnul „căutării fericirii”, temă invariabilă – consideră criticul – a literaturii feminine : Ana Stavri „își sublimează erotismul și nevoia de fericire într-o iubire chinuitoare, copleșitoare pentru o semenă”. Interpretare hazardată ce neagă tocmai unul dintre meritele importante ale cărții, anume anvergura problematicii – transgresarea monotonului lamento sentimental în direcția unei reflecții asupra condiției umane. Nu e lipsită de o oarecare vulgaritate nici presupunerea (formulată de același critic citat) că entuziasmul umanitarist al eroinei, elanurile sale spre desăvîrșire spirituală ar ascunde, în realitate, la modul freudian, simptomele unei banale crize adolescentine, energii erotice neconsumate. Prietenia Anei pentru Marta Vrînceni[2] ar trăda, astfel, „o suspectă confuzie a simțurilor și a sensibilității”. De fapt, scurtul episod al tentației lesbiene – la care face aluzie Pompiliu Constantinescu –, nu este decît o etapă într-un scenariu inițiatic în a cărui logică sînt incluse, în chip firesc, variate ipostaze ale confruntării cu răul. Mai mult decît un roman al „educației sentimentale”, *Între zi și noapte* este o narațiune a inițierii metafizice, rezultat al unor preocupări prea puțin consonante, e adevărat, cu imaginea-clișeu a femeii scriitoare. Faptul că aspirațiile mistice și interogațiile esențiale – De ce suferă nevinovații ? Cum se explică aparenta atotputernicie a Răului ? – sînt atribuite unor personaje feminine a putut părea insolit și totodată neverosimil la începutul anilor ’40. „Ana Stavri nu e deloc o ființă excepțională ; cum se poate dezlega deci, în spiritul ei, nodul gordian al existenței ?” – se arată sceptic Dan Petrașincu[3].

Abia cu ocazia reeditărilor postbelice comentatorii încep să accepte firescul unei asemenea situații epice, scoțînd relația dintre inocenta Ana și pervertita Marta din contextul pitorescului anecdotic, sărac în implicații simbolice și livrești notabile. Ion Negoițescu, de pildă, prefațînd ediția din 1968 a romanului, avansează ipoteza unei posibile corespondențe cu un poem al romanticului Coleridge, *Christabel*, unde

1. Pompiliu Constantinescu, în *Vremea*, an XIV, nr. 635, duminică, 25 ian. 1942, p. 9
2. În ediția princeps (Editura Contemporană, București, 1942), prietena Anei Stavri se numește Marta Vrînceni ; în edițiile postbelice ale romanului numele personajului este Zoe Mihalcea Vrînceanu. Mici schimbări onomastice au intervenit și în cazul altor două personaje : Elena Vrînceni va deveni Elena Mihalcea Vrînceanu, iar Matei Banea va fi numit Ștefan Banea.
3. Dan Petrașincu, în *Viața*, an. II, nr. 293, vineri, 23 ian. 1942, p. 2.

> „cele două personaje (...), femeia rea și femeia bună, sînt două principii care se înfruntă în mod curios în vederea reconcilierii binelui cu răul (a cerului cu infernul în sînul armoniei universale – idee preluată de Coleridge de la Böhme și Swedenborg) : Geraldine, întrupare a unui duh infernal, o vrăjește pe inocenta Christabel, încît aceasta e fascinată de nefasta ei prietenă...”[1]

Aceste considerații (ce stabilesc o corespondență, nu o influență directă) definesc foarte bine natura conflictului din *Între zi și noapte*. În treacăt fie spus, scriitoarea trăiește, în lunga perioadă a redactării romanului, într-o dispoziție de mare entuziasm față de scrierile misticilor, ale ezotericilor și ocultiștilor. Îi frecventează pe Böhme și pe Swedenborg, pe René Guénon și pe Rudolf Steiner[2]. Lecturi ce se adaugă – în perfect acord – obstinatelor reveniri la Dostoievski.

Marta Vrînceni (redenumită – în toate edițiile ulterioare ale romanului – Zoe Mihalcea-Vrînceanu) este o victimă a răului ce guvernează fatal existentul. Demonismul fascinatoriu al personajului ține de o viziune decadentă comună mai multora dintre prozatoarele noastre interbelice, de la Hortensia Papadat-Bengescu la Ioana Postelnicu, Lucia Demetrius, Sorana Gurian ori Sanda Movilă. Între romanul din 1935 al acesteia din urmă, *Desfigurații*, și romanul *Între zi și noapte* (publicat în 1942) există cîteva similitudini ce nu pot fi puse, cred, pe seama unei simple coincidențe : similitudini nu la nivelul scriiturii sau al construcției romanești, dar la acela al configurării unei atmosfere de estetism decadent și – aici intervine un curios paralelism – pînă la un punct chiar la nivelul subiectului. Cuplul Ana Stavri-Marta Vrînceni reeditează relația dintre Ada Udrescu și Millya Brâncuși, cu mențiunea, totuși, că antinomia e mai puternic marcată în romanul Henriettei Yvonne Stahl. Și Marta și Millya, tinere blazate, viețuind într-un decor *fin de siècle* și inspirînd mirosul sufocant al florilor fanate, urmează același traseu autodistructiv, al simțurilor exacerbate și al lucidității anulate prin morfină ; ambele sfîrșesc într-un tragic anonimat, pe masa de disecție a studenților de la Medicină. De cealaltă parte, și Ana și Ada, adolescente animate de elanuri mistice, asistă neputincioase la (și, simultan, se inițiază prin) spectacolul mizeriei umane. Cu deosebirea că, în *Desfigurații*, Ada Udrescu nu rămîne pînă la capăt o inocentă. Asemănările de situație sînt frapante[3]. Acolo, însă, unde nu izbutește Sanda Movilă – pentru că lasă nemotivate anumite opțiuni ale personajelor – izbutește autoarea romanului *Între zi și noapte*, al cărei atu decisiv este abilitatea de a construi solid, realist, de a da personajelor și mai mult relief și o mai mare adîncime.

---

1. Ion Negoițescu, *Prefață* la *Între zi și noapte*, Editura pentru Literatură, București, 1968, p. VI-VII.
2. După mărturisirile scriitoarei, aceste lecturi i-ar fi fost recomandate de Ion Vinea.
3. Se păstrează chiar și aluzia la natura echivocă – la un moment dat – a relației dintre cele două adolescente. A se (re)vedea capitolul despre Sanda Movilă.

Epoca în care e plasată inițiatica întîlnire a Anei Stavri cu Marta Vrînceni – ultimii doi ani ai Primului Război Mondial – delimitează un spațiu al intervalului, al provizoratului, al unui crepuscul permanentizat[1] (întrucît „Timpul trecea atît de greu încît părea nemișcat"). De altfel, titlul romanului s-ar cuveni interpretat nu atît (sau nu doar) din perspectiva unei marcate opoziții (între rațiune și simțire, între bine și rău ș.a.m.d.), cît ca o trimitere la acest topos al intermediarului și al echivocului al cărui potențial simbolic e intuit de autoare încă de timpuriu – am citat deja o amintire consemnată în *Martorul eternității*, care începe cu remarca : „Dacă noaptea nu-mi provoca frică, în schimb căderea amurgului mă tulbura profund..." Se conturează, în acest roman, o atmosferă de iminentă apocalipsă. Autoarea fixează cu subtilitate destinele crepusculare ale eroilor săi pe fundalul unui tablou „decadent" mai amplu ce surprinde agonia unei întregi lumi : toate „desfigurările", toate monstruozitățile comise sau suferite de personaje se varsă în marea monstruozitate a războiului, toate cazurile individuale de alienare psihică își au un corespondent în nebunia colectivă. În Bucureștiul pe care îl străbate cu pași plictisiți sau precipitați Ana Stavri viața e ritmată de alarmele antiaeriene și de acordurile marșurilor mortuare :

> „De departe dinspre Cotroceni, plecat din spitale sărace, militare, din margine de oraș, sosea marșul funebru care ducea soldații morți. Goarna se auzea la început atît de stinsă, din atît de largi depărtări, învăluită, împiedicată de perdeaua deasă de fulgi de zăpadă, încît cîntecul putea fi confundat cu un gînd. Putea să fie sau să nu fie. Putea să fi murit cineva sau să nu fi murit".

Orașul aflat sub teroarea războiului, oamenii obosiți și suspicioși, diferitele secvențe de viață cotidiană se desenează pregnant, în pasaje descriptive succinte, insinuate abil în pasta narațiunii. Două-trei linii trasate nervos, două-trei observații ce merg direct la esențial se dovedesc suficiente pentru configurarea convingătoare a unui cadru. Concisă, descripția apelează adesea la sugestie, ca în scurtul pasaj citat mai înainte, unde fixarea celor cîteva linii ale peisajului ajunge să se confunde echivoc cu notarea unei nelămurite stări de spirit : exterioritatea peisajului și interioritatea conștiinței fuzionează, fără ca autoarea să recurgă în acest scop la tehnici introspective alambicate.

---

1. Dan Petrașincu se referea la „o viziune lunatecă a unei lumi de sfîrșit de eră" ; iar Nicolae Balotă, la „o atmosferă *fin de siècle*, pe alocuri foarte marcată" : „Printre altele, tămîia, săpunurile, esențele scumpe din mansarda Zoei sînt unul din simptomele acestei atmosfere «decadente». (...) Literar, opera e înrudită cu acele proiecții romanești care uneau voința de cruzime a naturalismului și complacerea în demonismele unei spiritualități oculte, cu romanele lui Huysmans și Barbey d' Aurevilly". A se vedea cele două articole citate.

Deși afirmă că „subiectul într-o carte are valoarea cancanului în viața de toate zilele"[1], autoarea romanului *Între zi și noapte* nu pare să disprețuiască pitorescul unei epici dense și dinamice. Dimpotrivă, merge pînă acolo încît valorifică anumite structuri ale romanului popular (ceea ce face și modelul său, Dostoievski – desigur, la un cu totul alt nivel) : construiește o intrigă detectivistică – dozează misterul, pregătește suspansul –, pune în scenă situații „senzaționale", imaginează decoruri tenebroase ; totodată îngroașă anumite linii, împingîndu-și eroii spre gesturi disperate, spre ratări spectaculoase, spre demență sau sinucidere. Poate nu e lipsit de relevanță amănuntul că aproximativ în aceeași perioadă în care scrie *Între zi și noapte* Henriette Yvonne Stahl traduce *Misterele Parisului*.

Biografia Martei Vrînceni, straniu vlăstar al unei familii de burghezi tarați, se dezvăluie indirect, fragmentar, reconstituită grație demersului aproape detectivistic al Anei Stavri. (E vorba, în termenii lui Șerban Cioculescu, de un „detectivism psihologic".) Adolescenta cu profil de Ioana d'Arc bănuiește dincolo de extravaganțele prietenei sale un secret inavuabil și se iluzionează că, descoperindu-l, ar putea împiedica o nenorocire. Oricît s-ar zbate însă, ei nu-i este dat să fie altceva decît un martor, plin de compasiune, al unei tragedii. Contemplativa Ana Stavri – pe care o vom întîlni, la alte vîrste, și în romanele *Pontiful* și *Drum de foc* – este, cu toate acestea, o aleasă ; rolul ei e să caute, să înțeleagă și, în cele din urmă, *să scrie* : despre război, despre Marta Vrînceni, despre „iubirea perfectă pentru toți oamenii". Alter-ego auctorial, ea este, cum ne-ar îndreptăți să credem unele sugestii metatextuale, însăși vocea care narează „senzaționala" coborîre în Infern din *Între zi și noapte*. Poetă a reveriilor cvasi--simboliste, la vremea întîlnirii cu Marta – cîteva poeme fiind inserate chiar în corpul narațiunii –, Ana Stavri se pregătește, la sfîrșitul romanului, să devină scriitoare completă ; inițierea sa întru cunoașterea oamenilor este astfel dublată de o inițiere întru scris, întru literatură. Tema „scriitorului" – sau, mai bine zis, a Scriitoarei – se insinuează discret în majoritatea cărților Henriette Yvonne Stahl, începînd chiar cu *Voica*.

Livrescul infuzează – însă nu în exces – paginile romanului, fiind trădat de atmosfera decadentă, de referințele adesea explicite la autori precum Oscar Wilde, Poe, Baudelaire, Huysmans sau Barbey d'Aurevilly – dar și, într-un alt plan, de constantele aluzii dostoievskiene –, de decoruri sau de gesturi ce amintesc excesele unui romantism tenebros. Casa familiei Vrînceni, cu arhitectura sa eteroclită – amestec de somptuozitate și de meschinărie –, cu aerul ei „trist și dement", aparține unui imaginar gotic ; multele-i încăperi, dispuse după o

1. Matei Alexandrescu, „Interviu cu romanciera Henriette Yvonne Stahl", în *Reporter*, an II, nr. 50, 13 decembrie 1934, p. 4.

logică aiuritoare, comunicînd prin coridoare tortuoase și intrări ce par uneori secrete, configurează un labirint[1]. Invitată pentru prima dată în casa prietenei sale, Ana Stavri are „deslușita impresie că a intrat într-o casă de nebuni" : sună și nu-i răspunde nimeni, intră pe o ușă dosnică și străbate tot felul de dependințe ce se învecinează, uluitor, cu saloane care par să fi fost odată luxoase, o liniște de moarte, în acord cu o deconcertantă dezordine, o împresoară din toate părțile. Odaia Martei – pe care Ana o găsește după îndelungi rătăciri și după întîlnirea cu un tînăr dement și cu o femeie ai cărei ochi „imenși, negri, congestionați, aveau luciri de cărbuni aprinși" (nimeni alții decît fratele și mama prietenei) – e ascunsă într-un

> „pod imens, adevărat labirint de spații întortocheate în jurul coșurilor sobelor casei, într-o învălmășeală uimitoare de mobile vechi : cufere de paie, găleți, lămpi, mulțime de mese, sute de scaune prăfuite, pînze de păianjeni. Un pod cum numai în vis poți imagina. Un pod în care părea că fusese un banchet de stafii, un pod unde se înfăptuise o judecată cu sînge și moarte. Un pod făcut pentru a ascunde și crește crima în el"[2].

Lunatică, amfitrioana – înveșmîntată (simbolic) în mătase neagră – se mișcă parcă în transă : „Pasul lent trăda o plictiseală atît de intensă (...). Privirea verde, somnambulică, părea oarbă în trăsăturile împietrite ale obrazului". Secvență narativă remarcabilă ce pregătește intrarea în scenă a unor personaje mai puțin obișnuite, desprinse la rîndul lor de pe o peliculă gotic-decadentă : Traian, fratele retardat al Martei ; vulgara Elena Vrînceni, și ea la limita normalității psihice ; tatăl eroinei, Dumitru Vrînceni, om de extracție joasă ajuns, prin manevre politice, la o suspectă prosperitate – proprietar de restaurante și de hoteluri în stațiuni balneare, personaj grobian servit însă de „lachei cu mănuși albe" – ; Sică Constantinescu „Invalidul", o rudă mai îndepărtată a familiei, om „însemnat" – are un braț mai scurt decît celălalt –, amant grotesc al Elenei Vrînceni ; uscățivul Adrian Iuga, personaj dostoievskian, care o ispitește pe Marta să consume morfină, răzbunîndu-și în felul acesta fratele amăgit sentimental ; sau boemul Matei Banea, aristocrat în mizerie, dominat de impulsuri autodistructive. Toți aceștia, împreună cu alte cîteva figuri grotești de plan secund, alcătuiesc o redutabilă galerie de monștri, comparabilă cu

---

1. Multă vreme (de prin anii '30, de cînd a început să scrie povestea Martei Vrînceni) autoarea a declarat că noul său roman se va numi *Labirint* – „pentru că, în țesătura încîlcită a acelor fapte și destine, te pierzi, te buimăcești. Nu știi parcă de unde s-o începi, unde s-o sfîrșești și, la un moment dat, îți face impresia că te-ai rătăcit, ai pierdut firul, că-ți pierzi capul (...)" (vezi Valer Donea, interviul citat).
2. Henriette Yvonne Stahl, *Între zi și noapte*, Ed. Contemporană, București, 1942, p. ...

clanurile cvasi-teratologice din *Ciclul Hallipilor* sau din *Enigma Otiliei*. Îi vedem evoluînd în secvențe excelent dramatizate, în decorul funambulesc al casei Vrînceni.

În mijlocul tuturor acestor personaje Marta e o prezență aproape neverosimilă ; ținuta distinsă, acuta sensibilitate, cultura o recomandă ca pe o aristocrată. Printre jalnice figuri de panopticum, ea e o siluetă autentic tragică, o damnată – un personaj care, deși alcătuit din numeroase elemente livrești, nu devine prin aceasta mai puțin viu, mai puțin memorabil. Marta face parte din specia nihiliștilor dostoievskieni care, trecuți prin experiențe-șoc și dezabuzați, predică o morală a sistematicei suspiciuni și a urii, a (auto)anihilării eliberatoare :

> „Nu mă contrazic (...), ci demonstrz că orice poate fi susținut. Că logica este un instrument, nu o dovadă a adevărului. Adevăr nu există" ;
> „Înțelegi, îi urăsc pe toți, pe toți. Cînd li se întîmplă lucruri rele, catastrofale, înțeleg că le merită. Ei le creează, ei le pun la cale" ;
> „Oftica, înecul, morfina sînt de obicei morțile oamenilor obosiți. Să te duci la gară să te azvîrli în fața trenului, să încarci revolverul sau să ungi frînghia cu săpun, morțile disperaților plini încă de temperament nesatisfăcut (...) Altă dată am să-ți vorbesc mai cu de-amănuntul despre aceste lucruri. Dacă vrei, un studiu asupra sinuciderilor..."

Din asemenea precepte se compune „pedagogia" în care Marta o inițiază, fără menajamente, pe prietena ei inocentă.

Pentru Ana Stavri, întîlnirea cu demonica Marta, cea cu obraz „de ivoriu transparent" și cu privire „supranaturală", înseamnă ocazia de a se autoexamina într-o oglindă neconcesivă : „...să nu-ți închipui că tu ești altfel decît toți ceilalți. Ai în tine toate slăbiciunile lor, cu altă orînduire, dar toate cuvintele și toate sentimentele în dosul cărora își ascund adevăratele lor motive care îi fac să trăiască. Pentru ce mă privești așa speriată dacă nu este adevărat ?" Provocarea aceasta, cu totul inconfortabilă, o determină pe Ana să se întrebe dacă nu cumva prietena sa „era tocmai din acei oameni care avuseseră puterea să gîndească «tot»". Marta nu e, firește, chiar un Ivan Karamazov, dar dacă nu se ridică, precum personajul numit, la înălțimea unei „teoretizări" a Răului, asta se întîmplă și pentru că, ea însăși victimă a unei imense nedreptăți, nu mai poate încerca nici măcar satisfacția gratuită a abstractizării. Trauma suferită e mult prea puternică, imposibil de sublimat. Mai mult, răul suferit devine pentru Marta Vrînceni un tabu, după cum un tabu este pentru ea, după toate aparențele, orice privire autoscopică. Eroina își interzice vreme îndelungată să vorbească despre sine, pentru că retrăirea prin povestire a traumei ar fi greu de suportat. Reticența sa confesivă ar putea fi pusă în relație cu absența din cadru a unui anumit obiect : oglinda. Ori de cîte ori apare în roman, oglinda găzduiește doar imaginea Anei Stavri, niciodată pe

aceea a Martei: efortul cunoașterii se asociază cu cea dintîi, străduința de a uita amănunte traumatizante îi este atribuită celeilalte. Odaia Martei (și aceea din casa părinților, și aceea unde o adăpostește la un moment dat o rudă modestă de la mahala) e descrisă întotdeauna în detaliu, de la mobilierul mai mult sau mai puțin improvizat pînă la măruntele obiecte cosmetice, însă niciodată ochiul naratorului nu înregistrează aici prezența vreunei oglinzi. S-ar zice că fragila, „transparenta" Marta este ea însăși un substitut de oglindă, care captează în ființa ei imaginile unei lumi dezechilibrate. Lucidă, constrînsă a trăi din copilărie în intimitatea răului, ea acumulează în timp cantități considerabile de otravă, pînă în punctul în care, limita psihică fiind depășită, își reneagă luciditatea, își interzice să privească în urmă, cufundîndu-se în paradisul artificial al morfinei.

Abuzată în copilărie de propriul tată, internată cîțiva ani mai tîrziu într-un sanatoriu din străinătate, cu concursul unei mame la fel de monstruoase, Marta încearcă totuși să se redreseze, să iasă din condiția de damnată. De fiecare dată însă i se pun piedici: și atunci cînd vrea să urmeze o carieră muzicală, pentru care pare excepțional dotată, și atunci cînd se agață cu disperare de prietenia Anei, și atunci cînd îl întîlnește pe André de Bozas, ofițer francez în trecere prin București, logodnicul ideal – alungat în urma unui denunț al influentului Dumitru Vrînceni. Cînd tensiunea interioară atinge paroxismul, Marta respinge viața conștientă; întoarcerea acasă a tatălui plecat în război și năruirea ultimelor iluzii o determină să opteze pentru o sinucidere lentă, chinuitoare: dependentă de morfină, își vinde, după moratea părinților, cele din urmă bunuri spre a-și căpăta rația zilnică de halucinație. Casa blestemată a Vrîncenilor intră, aproape ilicit, în posesia lui Sică Constantinescu Invalidul, în timp ce Marta, ajunsă pe cea din urmă treaptă a mizeriei (ca Lucu Silion în romanul lui Ion Vinea), hălăduiește printr-un București postbelic ostil: cîntă într-o cîrciumă de mahala, împrumută bani și uneori chiar fură ca să-și poată cumpăra morfină – ajutată de altruista sa prietenă care, conștientă de imposibilitatea vindecării, nu-și mai propune decît să-i prelungească viața cu două-trei luni, achiziţionîndu-i la prețuri de speculă drogul. De la o pagină la alta mai alertă, mai dramatică, acțiunea culminează cu o (nouă) scenă în registru gotic: la cîtva timp de la moartea prietenei, rătăcind prin Facultatea de Medicină în căutarea unui anumit doctor, Ana Stavri pătrunde din întîmplare într-o sală de cursuri pustie unde îi atrage atenția „un schelet gracil, cu umeri largi și șolduri înguste... capul cu orbitele mari, foarte mari", imagine ce îi dă încă o dată ocazia să mediteze asupra fatalei friabilități umane, dar în același timp îi intermediază – punct în care ieșim de pe teritoriul prozei „realiste" – pătrunderea într-o altă dimensiune ontologică. Insinuată foarte vag de cîteva ori pe parcursul romanului, ipoteza unei revelații metapsihice dobîndește

contur la capătul tribulațiilor Martei Vrînceni și ale Anei Stavri[1]. Autoarea o va relua, cu mai multă îndrăzneală, odată cu *Pontiful* și *Drum de foc*.

V.3.8. *Marea bucurie* (1947). Metafizica prințului Mîșkin

Una dintre cele mai puțin discutate cărți ale Henriettei Yvonne Stahl este romanul din 1947, *Marea bucurie*[2], dostoievskian atît prin ideație cît și – spre deosebire de *Între zi și noapte* – prin intenția de abordare a unui discurs polifonic. Avem de-a face cu un roman-dezbatere, construit pe o varietate de teme între care : iubirea mistică pentru o umanitate generică, existența la limita nebuniei sau condiția de „idiot" dostoievskian a artistului. *Marea bucurie* își are originea în experiența celor doi ani petrecuți de scriitoare la Berlin (prin 1929-1931), unde ia contact cu un grup de actori ruși refugiați în Occident după Revoluția din 1917. Între aceștia, regizorul Dimitrie Monko – renumit în epocă și datorită asemănării cu Ivan Mojukin – este prototipul personajului central din *Marea bucurie*, Petre Ossendovski (devenit, odată cu a treia ediție a romanului, Petre Cristian[3]). Împreună cu Monko – de care o leagă, după propriile-i mărturisiri, și o poveste amoroasă – Henriette scrie (în limba franceză) o piesă de teatru, *Pensionat Mademoiselle Schultze* (tradusă ulterior în germană și în rusă), ce conține conflictul romanului din 1947 și, firește, acea atmosferă berlineză de care autoarea s-a eliberat cu dificultate.

Experiența, chiar dacă modestă, de dramaturg, de actriță și, în ultimă instanță, de frecventatoare a lumii teatrului și-a pus neîndoielnic amprenta asupra scrisului Henriettei Yvonne Stahl. Apetența sa pentru structurarea dramatică a narațiunii, evidentă încă de la

1. În dialogul cu Mihaela Cristea, autoarea afirmă că a intenționat să descrie în ultimele pagini ale romanului din 1942 „o stare trăită de mine, de supraconștiență, (...) de așa-zisă «răpire», dc extaz deci, în sanscrită «samadhi»" (Mihaela Cristea, *op. cit.*, p. 135).
2. S-a scris foarte puțin despre acest roman nu numai la momentul apariției sale – neprielnic pentru literatură, în general –, dar și mai tîrziu ; mare parte dintre romanele apărute în anii '40, și mai ales în perioada 1944-1948, s-au dovedit mai greu recuperabile, chiar dacă nu conțin compromisuri ideologice. În 1947 au scris despre *Marea bucurie* Isaiia Răcăciuni (*Libertatea*, an IV, nr. 765, p. 2), Al. Philippide (*Semnalul*, an X, nr. 1531, p. 1 și 2), Al Piru (*Națiunea*, an II, nr. 313, p. 2) și Ovidiu Constantinescu (*Dreptatea nouă*, an III, nr. 533, p. 2).
3. De ce a schimbat autoarea numele personajului principal în a treia ediție a romanului (Ed. Minerva, 1974)? „Pentru că m-a plictisit să-l fac polonez, cînd, de fapt, problema exilatului nu era o problemă nici rusească, nici poloneză, nici românească, ci problema oricărui exilat, indiferent de naționalitate. Și i-am dat un nume internațional" (Mihaela Cristea, *op. cit.*, p. 122). Și prenumele (Petre) și noul nume (Cristian) al personajului trimit, desigur, la ideea apostolatului creștin.

debut, atrage atenția cu deosebire în romanele *Între zi și noapte* și *Marea bucurie* – susceptibile de a fi transformate în scenariu de film sau de teatru. Ceea ce reprezintă un argument în plus că Henriette Yvonne Stahl este „mai dostoievskiană” decît alți prozatori români interbelici. Ea știe (cum nu știu „dostoievskienii” Șuluțiu, Fântâneru, Petrașincu sau Benador) să construiască o secvență intens dialogată, să pregătească intrarea în „scenă” a personajelor, să dozeze tensiunea, să definească și să gradeze conflictul. Sau să procedeze în așa fel încît un conflict menit a se desfășura în planul intim al conștiinței să poată fi exteriorizat, întrupat în personaje, fără riscul simplificării. În *Marea bucurie*, un atare conflict – dificil reprezentabil – scindează sufletul unui personaj excepțional (din rasa eroilor camilpetrescieni), artist, care se vede pus în situația de a concilia înclinația sa altminteri firească spre o dragoste „omenească, prea-omenească” pentru o tînără grațioasă și dorința lui mistică de a transcende – prin artă și prin meditație – bucuriile simple. Tensiunea nu poate fi anulată ; aparentul *happy end*, de altfel echivoc, ar fi mai curînd o antifrază. Căci, în concepția multora dintre personajele Henriettei Yvonne Stahl – de la Maria Mănescu și doctorul Panu din *Steaua robilor* la Marta Vrînceni din *Între zi și noapte* și la Ana Stavri din *Drum de foc* – iubirea se degradează odată ce s-a transformat din promisiune în împlinire fără rest și fără iluzii. Ce alege pînă la urmă Petre Ossendowski/Petre Cristian, dintre erosul teluric și iubirea pentru Dumnezeu și pentru umanitate, nu e tocmai limpede ; autoarea a preferat un final deschis. Dincolo, însă, de acest conflict al personajului cu propriile dorințe, în *Marea bucurie* se conturează o problematic mai ceva mai complexă.

Iubirea melancolicei nemțoaice Lilo pentru „misteriosul” regizor polonez pe care îl întîlnește în pensiunea mătușii sale pare, în fond, un pretext pentru construirea unui roman-dezbatere, a unui roman--eseu. Lirismul unor pasaje atribuibile eroinei sentimentale (dar uneori și personajului masculin de prim-plan) este puternic contrabalansat de „realismul” altor secvențe – evident mai numeroase, acestea din urmă dau nota generală a narațiunii. Romanul este scris cu sobrietate stilistică, frazele au adesea o tăietură „nemțească”. Atenția naratorului – a unui narator obiectiv, perfect detașat de evenimente – focalizează asupra unor tipuri umane destul de pitorești, ale căror trăsături sînt ferm fixate din cîteva observații ; un personaj e nihilistul prin excelență, altul, funcționarul anost ; dintr-un colț de salon privește sever sau indulgent burghezul ambițios și autodidact ; alături, cu gesturi studiate, se așază fata bătrînă sau juna încă lilială ; un vîrstnic ratat – ceea ce nu-l împiedică să afișeze o calmă înțelepciune – și o slujnicuță malițioasă pîndesc momentul în care să plaseze o frază cu tîlc ; un mizantrop hîtru se amuză pe seama celor din jur provocîndu-i cu afirmații absurde de genul : „Kant spunea adesea lui Cristofor Columb că prea multă vorbă și filozofie poate chiar strica stomacul” ; „Tolstoi era gelos pe Beethoven. O gelozie nestăpînită. De cîte ori îl

vedea, i-o spunea în față”. Tipurile acestea – care nu sînt descărnate, ci veridice – și alte cîteva se găsesc reunite în mediul „pestriț” al pensiunii Schultze, spațiu aparent banal, descris cu acuitate realistă, care devine un simbolic spațiu al confruntării de idei. Și Lucia Demetrius, în *Marea fugă*, imaginează un asemenea loc cosmopolit unde sînt puse în scenă drame ale unor oameni mai mult ori mai puțin obișnuiți ; dar acolo drama rămîne la o altitudine mediocră, fiind compromisă de un sentimentalism fără orizont.

O calitate deloc neglijabilă a numeroaselor secvențe dialogate din *Marea bucurie* este firescul. Discursul personajelor nu scoate la iveală stridențe retorice ; în salonul Luizei Schultze oamenii nu adoptă alt limbaj decît acela care le este caracteristic și, chiar și atunci cînd abordează subiecte de o anume subtilitate, autoarea nu cade în greșeala de a le atribui neverosimile afirmații de cărturar. Ca un intelectual vorbește doar Petre Ossendovski, un utopist dostoievskian, un soi de prinț Mîșkin. În timpul Primului Război Mondial fuge din țară la insistențele soției, Thereza, o femeie cu temperament vulcanic și cu caracter labil, care însă în scurtă vreme îl părăsește. Într-un Occident al tuturor posibilităților, eroul – artist original și, se poate bănui, rămas cu nostalgia țării lăsate în urmă – nu-și găsește un loc al său. Asupra implicațiilor politice ale acestei inadaptabilități scriitoarea nu insistă, din păcate, preferînd să facă din tema dezrădăcinării o temă de roman parabolic. Metafizicul are aici cîștig de cauză în detrimentul istoriei ; deși cele două nu s-ar fi exclus. Începutul romanului îl găsește pe Ossendovski la Berlin, imediat după despărțirea de Thereza, încredințat că nu într-o dragoste egoistă, „prea-omenească”, își poate afla împlinirea, ci într-o iubire mistică (una dintre utopiile eroilor dostoievskieni) pentru întreaga umanitate. Un bovaric, în fond, personajul trăiește „marea bucurie” a urmăririi unor țeluri iluzorii.

În Ossendovski scriitoarea își va fi proiectat și o parte din iluziile sale umanitariste, paradoxal legate (ca și în cazul personajului său) de un încrîncenat refuz al politicului[1] și al oricărei forme de misionarism social. Sfîrșitul anilor ’40 – ascensiunea regimului „democrației populare” – nu mai încurajează însă, în literatură, o atare atitudine („burgheză”) de programatică neimplicare. Rolul scriitorului este acum altul, acela de a predica „marea bucurie” a construirii unei

1. Despre apolitismul Henriettei Yvonne Stahl vorbește și N. Carandino într-un volum de memorii, evocînd ceaiurile luate la Capșa în compania lui Ion Vinea și a „fascinantei” scriitoare. Politica „era singurul domeniu în care (...) Henriette ne era inferioară. Urmărea totuși conversația cu viu interes, întreba și adeseori contrazicea pripitele noastre concluzii. Cel mai indignat de replicile ei era Ion Vinea, și nu se sfia să-și argumenteze nemulțumirea. Noi eram în curent cu toate știrile, cu toate comentariile, cu toate emisiunile de radio, iar ea nici măcar nu citea gazetele” (N. Carandino, *De la o zi la alta*, Ed. Cartea Românească, București, 1979, p. 178).

noi societăți. Pînă în 1958, cînd publică partea a doua, realist-socialistă, a romanului *Voica*, Henriette Yvonne Stahl preferă tăcerea. Decisiva sa capitulare se petrece abia în 1960, după ce Petru Dumitriu – fostul soț, mult timp în grațiile regimului – pleacă definitiv din România. În condiții de recluziune, scriitoarei i se cere să semneze, pentru *Glasul patriei*, un text în care afirmă că volumele publicate de Petru Dumitriu au fost scrise de ea.

V.4. Lucia Demetrius[1]. Autenticismul unei fete cuminți

V.4.1. Tînăra generație interbelică *vs.* „generația fetelor"

> *„Știu, Ionescu Eugen, că nici micile dumitale atacuri, nedibace, ipocrite, cu o subtilitate de fecior care și-a pus mănuși albe peste mîini murdare, nu sînt vrednice de răspunsul meu, știu că am să ițesc mai rău miasma și veninul cuvîntului dumitale sfărîmicios și gîndului dumitale scurt și fabricat pripit, cu repeziciune cabotinească, fără dedesubt, dar știu în același timp că ești din acele mici jivine de soi rău, care trebuie scuturate și alungate cu reteveiul, ca să stea la locul lor.*
> *Îmi pare nesfîrșit de rău că scrisul meu nu va avea violența cuvenită, nu va fi scrisul generației dumitale (din care eu nu fac parte decît întîmplător), generația care scuipă nefiind în stare să prețuiască, ocărăște pentru că n-are la îndemînă gîndul, e cuprinsă de o panică isterică la bănuiala că nu i se lasă destul loc să-și afirme vidul. N-am să vorbesc decît vocabularul meu pe care dumneata greu ai să-l pricepi, și va fi ca și cum aș plesni un animal cu o batistă de dantelă.*
> *N-am să discut nici cu dumneata, nici cu nimeni, problema perimată a feminismului, lăsată azi pe seama funcționarilor la pensie și a băieților de liceu cu coșuri și tulburări de pubertate. Eu o ignor total (...)''.*[2]

Aceste declarații războinice îi aparțin unei tinere altminteri fragile și extrem de timide care, pe la mijlocul anilor '30 ai secolului trecut bătea temătoare la porțile literaturii : Lucia Demetrius. Despre ea E. Lovinescu scrie între altele – în 1936 – cîteva cuvinte memorabile care intrigă lumea literară a epocii : „fărîma aceasta de femeie aiurită, emotivă, speriată, pururi în panică este o copilă de geniu"[3]. Nu e oare un elogiu excesiv ? se întreabă unii, nu fără maliție. Va fi ricanat și chițibușarul Eugen Ionescu, cel cu care, un an mai devreme, Lucia Demetrius polemizează pe tema legitimității prezenței femeilor în cultură. „Tînăra generație", în direcția căreia apriga domnișoară aruncă

1. Lucia Demetrius : 1910-1992
2. „Domnișoara Lucia Demetrius împotriva lui Eugen Ionescu", în *Facla*, XV, nr. 1299, 31 mai 1935, p. 2.
3. E. Lovinescu, „Lucia Demetrius", în *Adevărul*, L, nr. 16 036, 5 mai 1936.

săgeți otrăvite, manifestă o suspiciune de principiu față de vocația creatoare a femeii. E generația „antisentimentală” care face apologia forței, a virilității și blamează efeminarea pe care ar fi adus-o în cultură modernitatea. Asupra iminentului „pericol” al efeminării atrage atenția junele Eugen Ionescu într-un articol din *Viața literară*[1], „Generația fetelor”. Pe jumătate indignată, pe jumătate amuzată, Lucia Demetrius publică o replică în *Facla*, un pamflet scris cu nerv și cu o anume detașare. Războindu-se cu simpaticul său coleg de generație, ea bravează la rîndu-i, înfruntă „bărbătește” stereotipurile misogine ale epocii și totodată „se joacă”, își exersează condeiul:

> „Are tot dreptul cine e înjurat de dumneata, așa, de dragul înjurăturii, să-ți rupă urechile în stradă, și numai dumneata știi cît te aștepți cu frica în sîn să nu se întîmple astăzi sau mîine, și uite eu pot să te asigur că o să se întîmple curînd. Ocărăști în clipa de față literatura feminină, pentru că de bărbați ți s-a cam făcut frică, și te-a apucat și un fel de disperare demodată «că îți iau femeile înainte» (e expresia generației noastre). Nu crezi că și puțin nenoroc te-a făcut misogin? Liniștește-te, Ionescu Eugen, măcar din respect pentru dumneata, din considerație pentru conștiința dumitale și din frică pentru ce ar putea să-ți mai audă urechile”[2].

Eugen Ionescu contraatacă (într-un articol publicat tot în *Facla*[3]) și o taxează de „duducă anonimă” și „mitocancă”, simțind nevoia să-i dea și el o lecție de bună purtare:

> „Domnișoara Demetrius este scriitoare, deși, personal, nu a scris nimic. Credeam că-i fac o favoare, un act de curtoazie, citîndu-i numele printre alte zece «scriitoare», care exemplificau spusele mele. (...)
> Nimeni nu-i spune să nu se certe. Dar ar putea să încerce să «polemizeze» într-un mod mai abil și, fiindcă vrea să fie literată, mai literar. Căci duduia utilizează expresii periculoase, complet nestrategice, care ar putea fi întoarse împotriva ei, dacă aș sta la discuție: nenoroc, cabotinaj (domnișoara Lucia a încercat și teatrul), tulburări de pubertate, coșuri, fleac, sterp, isteric (...) Nu este frumos pentru o fată cu pretenții să înjure ca birjarii și să facă spume la gură. Știu, îi e greu domnișoarei să-și inhibeze mînia, dar dacă dă lumii, în vileag, un caracter așa de urît, nu se va mai găsi nimeni s-o ia de nevastă. Căci dacă lipsa de talent nu este o rușine, proasta educație este reprobabilă”.

„Promit că nu am să-i mai pun numele în gazetă niciodată”, declară ritos Eugen Ionescu în articolul plin de ocări din *Facla*. Nu se va ține

---

1. Eugen Ionescu, „Generația fetelor”, în *Viața literară*, X, nr. 2/1935, p. 1. Am citat deja din acest articol în Capitolul II.
2. Lucia Demetrius, art. cit.
3. „Domnul Eugen Ionescu și literatura feminină”, în *Facla*, XV, nr 1302, 2 iunie 1935, p. 2

de cuvînt : va scrie peste doar un an una dintre cele mai pertinente analize dedicate romanului *Tinerețe*.

Pentru Lucia Demetrius această polemică este și un prilej de defulare după eșecurile și umilințele pe care le-a cunoscut cîțiva ani la rînd. Fiică a unui scriitor de al doilea plan, Vasile Demetrius – om modest, intelectual cu vederi de stînga (bun tovarăș al lui Arghezi și al lui N.D.Cocea) –, Lucia Demetrius se înscrie fără prea mare tragere de inimă la Facultatea de Litere și separat la Filosofie, urmînd în paralel Conservatorul de Artă Dramatică (din 1928 pînă în 1931), la clasa lui Ion Manolescu, unde nu se remarcă însă decît printr-o timiditate paralizantă și prin incapacitatea de a ieși din „rolul" său de adolescentă întîrziată :

> „Tata mă ajutase să intru la Conservator, era mulțumit că învăț pe brînci la facultate, că citesc ore nenumărate la Biblioteca Fundației, dar ar fi vrut să mă vadă scriind. N-am priceput cum un om care pătimise atît ca scriitor, își dorea fiica în aceeași chinuitoare meserie. Cînd venea la prînz acasă deschidea larg ziarul Cuvîntul la articolul scris de Mihail Sebastian și spunea : «Așa copil să-mi fi dat mie Dumnezeu !». Mie nu-mi trecea prin cap să scriu, deși în școală făcusem «compuneri» bune, deși caietele mele de cursuri erau mîzgălite toate de versuri scrise pe apucate. Nu dădeam doi bani pe aceste versuri, dar mă vedeam în viitor pe scenă, întrupînd eroine pure și înflăcărate, dîndu-le viață, trimițînd în sală o profundă chemare omenească la care să-mi răspundă întreg publicul cu înțelegerea și emoția lui"[1].

O atrage scena, dar refuză mult timp să accepte că nu o poate cuceri. După absolvire, porțile teatrelor din Capitală îi sînt închise. Nu doar pentru că nu are cine să o recomande directorilor de teatru, ci și pentru că aproape nimic nu o recomandă pentru cariera visată. În 1932 obține, după îndelungi insistențe pe lîngă Ion Marin Sadoveanu, pe atunci șeful Direcției Teatrelor, un post de actriță la Teatrul din Cernăuți. Aici i se încredințează numai roluri secundare (băieței cu o unică replică sau servitoare care apar o singură dată în piesă...), primește cel mai mic salariu din trupă și, în plus, o dezamăgesc lipsa de entuziasm a colegilor, viața de intrigă și bîrfă a culiselor, repertoriul bulevardier propus de directorul teatrului, Mișu Fotino. La sfîrșitul stagiunii nu i se reînnoiește contractul, așa că se întoarce acasă, la București.

În 1931 susține cu succes licența în Filosofie, alegînd ca materie de examen Estetica, prilej cu care profesorul D. Gusti îi sugerează o eventuală înscriere la doctorat. Un an mai tîrziu, după experiența de la Cernăuți, își ia licența în Litere cu Mihail Dragomirescu, șeful catedrei de Estetică și e nemulțumită de exigența scăzută a profesorului –

1. Lucia Demetrius, *Memorii*, Editura Albatros, Ediție îngrijită de Ion Nistor, Prefață de Gabriel Dimisianu, București, 2005, p. 75 și urm.

„mult sub nivelul Alicei Voinescu și al lui Tudor Vianu”, va nota mai tîrziu în *Memorii*. La vîrsta de douăzeci și doi de ani are deci trei licențe, o mulțime de aspirații și nici o ocupație concretă. Situația materială a familiei, destul de precară, o constrînge să-și caute de lucru. S-ar mulțumi cu orice, cu un post oarecare de funcționară sau de profesoară suplinitoare. Zadarnic. Sînt anii de instabilitate ai crizei economice mondiale. În toamna lui 1932 tînăra debusolată are ocazia să evadeze din incertitudinea vieții ei de zi cu zi : un fost coleg de la Conservatorul de Artă Dramatică îi propune să intre în Compania „13+1”, o trupă de teatru de avangardă formată din artiști foarte tineri : Emil Botta, Coca Farago, Tanți Cocea, Dida Predescu, Ion Gheorghe ș.a. – tolerați fără chirie într-o sală de la Sindicatul Ziariștilor (actualul Teatru Foarte Mic), unde își țin repetițiile. Vor să joace o piesă a lui Ferdinand Bruckner, *Molima tinereții* și îl conving pe G. M. Zamfirescu (autorul *Domnișoarei Nastasia*) să le fie regizor. Cheltuiesc entuziasm, energie, dar și bani pentru decoruri, costume ș.c.l. În ciuda improvizațiilor la care recurg din lipsă de fonduri, piesa (a cărei premieră are loc pe 31 decembrie 1932) se bucură de un relativ succes[1]. Pentru Lucia Demetrius cele cîteva luni de repetiții și apoi spectacolul constituie o experiență memorabilă. Nu atît pentru că joacă în sfîrșit cu adevărat, așa cum și-a dorit (de altfel, modestă, discretă, își alege rolul unei servitoare...), ci pentru că are șansa de a cunoaște oameni, de a lega prietenii („Ne vizitau seara, cînd repetam, tineri poeți, tineri ziariști începători sau eventuali actori în viitor : Al. Robot, Radu Popescu, Ghiță Ionescu, Eugen Ionescu, Constantin Fântâneru, W. Siegfried și mulți alții”). Toată atmosfera aceasta de efervescență tinerească a serilor petrecute cu prietenii de la Compania „13+1” (la repetiții sau la Capșa) va trece, cîțiva ani mai tîrziu, în paginile romanului *Tinerețe* ; ca și idila cu G. M. Zamfirescu. Trupa se destramă la scurtă vreme după prima și singura sa izbîndă, iar pentru Lucia Demetrius reîncepe calvarul căutării unui loc al său în lume.

Începe să scrie. Mai întîi articole pentru *Vremea* (în paginile căreia debutează în toamna lui 1933 cu un articol despre arta actorului și despre idolul său, Alexandru Moissi[2]), *Rampa* și *Adevărul literar*, cu sentimentul că în sfîrșit e luată în serios. Apoi chiar literatură, cum spera de mult părintele său. Prin ’34-’35 scrie nuvele, lucrează la un roman, publică ici și colo fragmente de proză.

Cu generația tinerilor scriitori afirmați în anii ’30 Lucia Demetrius are afinități vizibile. Și *Tinerețe* (1936) și *Marea fugă* (1938) și nuvelele din *Destine* (1939) și din *Album de familie* (1945) respiră din plin aerul deceniului patru, cu instabilitatea, cu incertitudinile sale sociale

---

1. Mai multe detalii găsim în lucrarea Silviei Cucu, *George Mihail Zamfirescu și teatrul*, Editura Meridiane, București, 1967, pp.197-210.
2. „Alexandru Moissi”, în *Adevărul literar și artistic*, an. XIV, s. II, nr. 749, dum., 14 aprilie 1935, p. 1-2.

și metafizice, dar și cu efervescența, nonconformismul, setea de nou, de libertate, de evaziune, cu al său cult închinat tinereții, vitalității, forței. Literatura Luciei Demetrius este, ca și aceea a colegilor ei de generație, o literatură a elanurilor vitaliste și a dezinhibării, dar și a confesiunii și a obsesiilor identitare. Autoarei îi e familiar climatul dezbaterilor de la Criterion (iar *Vremea*, unde colaborează și ea, găzduiește numeroase articole ale criterioniștilor), chiar dacă nu participă activ la ele, ci doar ca auditor. Vreme de doi ani (din 1932 pînă în 1934) se discută la Criterion despre cele mai diverse personalități politice, artistice, culturale – Lenin, Freud, Chaplin, Gide, Mussolini, Bergson, Krishnamurti, Greta Garbo, Gandhi, Valéry –, despre poezie, roman, teatru, critică, eseu, ziaristică, arte plastice, muzică, dans, arhitectură, filosofie, curente ideologice, dar și despre soluțiile crizei economice, război sau orientările spirituale ale noii generații[1]. Nu e lipsit de semnificație faptul că în romanul *Tinerețe* Lucia Demetrius încearcă să integreze căutările eroinei în atmosfera de exuberanță artistică și culturală a epocii, conferințele de la Criterion constituind un element de fundal destul de important. Există, apoi, în această carte un ton care se acordă în unele pagini cu vocea clamoroasă a tinerilor „disperați" din speța lui Cioran. Într-un pasaj despre „zilele tinereții mele amare":

> „Am impresia pe care o aveam la cinci ani, cînd mi-era frică să merg pînă la capăt un drum pe care nu-l vedeam cum se sfîrșește, ca să nu ajung la marginea neagră și ruptă a pămîntului, pe care mi-l închipuiam ca o masă. Mi-e teamă de timp, ca și cum mîine o să se isprăvească timpul și o să înceapă altceva, sau nimic, nu moartea, pentru că n-o să mă isprăvesc eu, ci timpul. Și o să rămîn așa, suspendată ca un păianjen peste un hău negru"[2]

distingem notele unei partituri larmoaiante precum aceea din *Pe culmile disperării*, obsesia ratării (în plan uman și în planul ființei), a lipsei de orizont cauzate de „căderea în timp". Nu întîmplător, într-un *Manual de educație morală* pentru clasele terminale de la liceele de fete, autoarea, Elena Rădulescu-Pogoneanu, profesoară la Școala Centrală, a selectat (pe la mijlocul anilor '30) și cîteva fragmente cu caracter de document psihologic din texte ale unor scriitori tineri: Pericle Martinescu, Lucia Demetrius și Emil Cioran...[3]

Scriitoarea noastră este, să nu uităm, eleva – chiar dacă mai circumspectă, mai puțin entuziastă ca alții – a lui Nae Ionescu, pe

---

1. Z. Ornea, *Anii treizeci. Extrema dreaptă românească*, Editura Fundației Culturale Române, ediție revăzută, București, 1996, pp. 150-154.
2. Lucia Demetrius, *Tinerețe*, Fundația pentru Literatură și Artă „Regele Carol II", București, 1936, p. 99.
3. Pericle Martinescu, *Confesiune patetică. Pagini de jurnal intim (1936-1939). Vulcanul iubirii*, Editura Ex Ponto, Constanța, 2004, p. 30

care îl descrie, ca și Mihail Sebastian, ca și Mircea Vulcănescu sau Jeni Acterian, ca pe un profesor cu gîndire incredibil de liberă și cu darul de a fascina, de a-și subjuga auditoriul: „cu ochii lui cenușii sfredelitori, cu zecile lui de paradoxuri, cu inteligența lui agresivă se deosebea cumva de ceilalți, părea mai personal, mai îndrăzneț în a susține și a contrazice autorități recunoscute”[1]. Problema credinței, atît de acută pentru tinerii intelectuali ai deceniului patru, și-o pune și Lucia Demetrius (găsim și în *Tinerețe* pagini revelatorii în acest sens). Numai că nu influența lui Nae Ionescu e hotărîtoare în cazul său, ci aceea a remarcabilei Alice Voinescu: „nu-ți îmbogățea numai cunoștințele, îți schimba optica asupra vieții, a artei, a teatrului în special. Cum era și foarte credincioasă, a redeșteptat în mine credința care îmi slăbise. Dacă Alice Voinescu credea în Dumnezeu (...), asta însemna că poți, că trebuie să crezi. Nu mai controlam, credeam. Un timp, pînă cînd m-am îndoit iar”.[2]

Mare parte din problemele/temele Luciei Demetrius sînt ale vremii ei. Sensibilitatea exacerbată a acestei autoare e, desigur, sensibilitatea generației sale, cu o mai pronunțată notă de lirism. La fel și „îndrăznelile” senzualiste, tentația de a explora literar corporalitatea. Putem găsi oricînd asemănări între proza Luciei Demetrius și proza unor tineri scriitori precum Constantin Fântâneru sau Octav Șuluțiu, pe care autoarea i-a cunoscut, de altfel, îndeaproape. Sîntem în epoca prozei autenticiste, cu diversitatea ei de formule – de la transcrierea nudă, anticalofilă a „experiențelor”, ca la Mircea Eliade, la scrupuloasa estetizare a autobiograficului, ca la Anton Holban, ori la „autentismul” practicat de un Mihail Sebastian, de la coșmarescul grotesc al lui H. Bonciu la coșmarescul tragic al lui Blecher, de la dostoievskianismul lui Fântâneru ori al lui Șuluțiu la modalitatea joyceană exersată simplificat de Ion Biberi ș.a.m.d. Evident mai puțin sofisticată decît aceștia, Lucia Demetrius este și ea o autenticistă.

V.4.2. Sfaturi pentru Doamna T.

Timidă, interiorizată, ușor inhibată – deși entuziastă și orgolioasă –, complet lipsită de abilitățile actoricești ale unei „femei de lume”, Lucia Demetrius intră cu sfială în lumea literară. Întîmplarea face ca la un banal ceai dansant organizat de o fostă colegă de la Conservatorul de Artă Dramatică să-l cunoască pe Camil Petrescu, extravagant și carismatic, care îi ține, pe tonul său binecunoscut ce nu admite contraziceri, o scurtă lecție de po(i)etică a prozei, recomandîndu-i să scrie literatură. Adică să-și transcrie în amănunt, cu simplitate și sinceritate absolută, propria viață. Episodul, povestit de Lucia Demetrius în

1. Lucia Demetrius, *Memorii*, ed. cit., p. 76.
2. *Ibidem*, p. 78.

cartea sa de memorii și în varii interviuri și petrecut prin 1933, seamănă cu o punere în scenă a dialogului Doamnei T. cu dublul romanesc al lui Camil pe aceeași temă. (*Patul lui Procust* apăruse de puțină vreme.) Mai întîi tînăra se cam codește, mărturisind că nu știe nici ce să scrie nici cum să scrie, pentru ca în cele din urmă, la insistențele colocutorului, să scoată din poșetă două pagini adresate prietenei sale Dida Predescu, actriță la teatrul din Iași, o scrisoare în care destăinuia simptomele unei iubiri lipsite de posibilitatea împlinării și frustrarea de a nu putea păși pe scenă. Un eșantion mai mult decît grăitor pentru autenticistul Camil Petrescu ! Acesta o îndeamnă să transforme scrisoarea într-un roman. Și Lucia Demetrius se apucă de scris cu febrilitatea-i caracteristică. Așa ia naștere romanul *Tinerețe*. Un fragment intitulat *Natalia* apare în *Revista Fundațiilor Regale* în 1934[1].

În același an pleacă la Paris, cu mari eforturi financiare din partea familiei, spre a urma un doctorat în estetică la Sorbona. Profesorul Charles Lalo îi acceptă lucrarea despre *Valoarea urîtului în artă.* Se înscrie și la Ecole des Hautes Etudes Sociales et Journalisme, merge la spectacole, încearcă să prindă cît mai mult din atmosfera pariziană, de care ia cunoștință alături de bunii ei prieteni, Cella Voinescu și pictorul Siegfried, trimite reportaje și interviuri pentru *Adevărul literar* și *Rampa*. Apelează și aici ca și în țară la diferiți oameni din lumea teatrului, în speranța că aceștia o vor ajuta să profeseze în sfîrșit ca actriță. Întîlnirea cu Elvira Popescu îi spulberă însă definitiv această iluzie :

> „Elvira Popescu m-a primit goală pușcă, tocmai i se făcea masaj de către un maseur. Mi-a explicat și ea că e greu, aproape imposibil să faci carieră la Paris, dar că, în sfîrșit, se poate încerca, dacă ești c...ă. Pentru că trebuie să încerci de la sufleur să ajungi la director, mi-a spus ea. I-am răspuns că nu sunt ceea ce trebuie, așa că nici ea nu s-a mai încurcat în vreo recomandare a mea măcar în figurație pe undeva”[2].

Din februarie pînă în iulie, într-o cămăruță la mansardă, pe Bulevardul Montparnasse (unde se mută după ce unchiul cel prosper, unul din frații mamei, îi comunică încurcat că nu o mai poate găzdui în locuința lui), tînăra studioasă oscilează între entuziasm și deziluzie. Știind că nu are necesarele resurse pentru a rămîne prea mult la Paris, încearcă să se bucure de fiecare clipă, de spectacole, plimbări, expoziții, audiază cursuri, scrie la roman, dar nu se poate apuca de lucru pentru teza de doctorat. Înfrîntă de mizeria traiului ei parizian, se întoarce în țară, cu obsesia unui eșec în plus și cu sănătatea

1. Lucia Demetrius, „Natalia”, în *Revista Fundațiilor Regale*, I, nr. 9, septembrie 1934, pp. 509-529.
2. Lucia Demetrius, *Memorii*, ed. cit., p. 164-165.

șubrezită, fără nici o diplomă (pentru asta ar fi trebuit să rămînă doi ani în Franța), doar cu amintiri felurite și cu un manuscris încheiat.

Cu manuscrisul acesta se duce într-o duminică, pe 4 noiembrie 1934, acasă la E. Lovinescu, la o obișnuită ședință de cenaclu:

> „Eram pe vremea aceea atît de sălbatică și de emotivă, încît bietul Baltazar și nevasta lui mă luaseră aproape pe sus ca să mă prezinte maestrului. (...) S-a întîmplat ca în aceeași zi Hortensia Papadat-Bengescu, care de mult timp nu mai călcase pragul lui Lovinescu, să vină și ea și să fie primită sărbătorește. Asta a întunecat puțin succesul pe care îl avusese proza mea, dar n-a șters impresia bună pe care o făcuse”[1].

Într-adevăr, în *Agende* Lovinescu notează în ziua cu pricina: „Lucia Demetrius – fragmentul de roman *Tinerețe*, cu succes”. Iar peste aproape șapte luni, pe 23 iunie 1935, cînd autoarea își ia inima-n dinți și merge a doua oară la cenaclu, criticul face următoarea însemnare – deosebit de entuziastă: „Lucia Demetrius citește o nuvelă, *O zi plină*. Mare talent. I-o spun zgomotos”. Și, mai mult decît atît, trimite grabnic la *Adevărul* un mic articol foarte amabil despre o scriitoare care nu publicase încă nici o carte; apoi așteaptă zadarnic luni de-a rîndul să primească un semn din partea autoarei atît de generos lăudate. Mulțumirile călduroase vin tîrziu, într-o zi cînd, întîlnind-o întîmplător în mica librărie a lui Montaureanu, criticul îi ține „ingratei” o lecție despre buna purtare în lumea literară, după care, seniorial, o iartă și îi cere să revină la cenaclu. Scena, devenită antologică, o povestește cu mult haz E. Lovinescu în volumul al treilea de *Memorii* (*Portrete și scene din viața literară*)[2].

Fragmentele de proză publicate de Lucia Demetrius în *Vremea* și în *Revista Fundațiilor Regale* se bucură de o oarecare apreciere în rîndul literaților. Prietenii – Mihail Sebastian, Camil Baltazar, Ury Benador, Oscar Lemnaru – o încurajează și chiar se zbat să plaseze manuscrisul romanului *Tinerețe* pe la diferite edituri. Timp de mai bine de un an cartea trece de la o editură la alta, refuzată politicos. Pînă cînd autoarea, covîrșită de timiditate, se decide să i se adreseze directorului Editurii Fundațiilor Regale, profesorul Al. Rosetti, prin medierea celui care a îndemnat-o să scrie, Camil Petrescu. Demers încununat cu succes. Cartea îi este încredințată spre lectură lui Paul Zarifopol, care îi face un referat mai mult decît favorabil. Peste ani, autoarea își va aminti:

> „Eram, de cînd intrasem în facultate, prietenă cu Ionel Dobrogeanu--Gherea. Ionel era cumnat cu Zarifopol. El mi-a povestit că Zarifopol

---

1. *Ibidem*, p. 205 și urm.
2. E. Lovinescu, „S-a scoborît o fată în literatură: Lucia Demetrius”, în *Memorii. Aqua forte*, Ediție îngrijită de Gabriela Omăt, Editura Minerva, București, 1998, pp. 325-327.

citea manuscrisul acasă, pe cînd el, Ionel Gherea, îi dădea tîrcoale și aștepta cu prietenească emoție verdictul lui. Deodată l-a auzit pe Zarifopol trîntind o înjurătură. S-a speriat. «E atît de proastă cartea ?». «O înjur pe autoare, a spus Zarifopol, e în stare să se lase de scris, așa cum sunt femeile, lipsite de perseverență, tocmai atunci cînd e nevoie de ea»"[1].

Tinerețe, debutul editorial al autoarei, apare în primăvara lui 1936, de Săptămîna Cărții și e bine primit de critică. I se acordă în scurtă vreme două premii (unul, de la Divanul cărturarilor „Hanul Ancuței" din care fac parte între alții Cezar Petrescu și frații Teodoreanu ; celălalt, premiul asociației „Femina"). O primă izbîndă, care face ca autoarea să capete mai mult aplomb, mai multă încredere în sine, fără a-i știrbi totodată luciditatea autocritică : „*Tinerețe* este mai mult un jurnal. Într-o măsură, după ce cartea e publicată, devine jenantă. (...) Pentru mine. Astăzi nu mai scriu la fel. Eram la început și fără nici o experiență literară. Am fost, cum s-ar zice, tînără (parcă astăzi aș fi bătrînă !)", declară cu detașare într-un interviu[2]. La librăria Alcalay exempare din *Tinerețe* sînt așezate, dimpreună cu fotografia autoarei, într-o vitrină specială, destinată cărților eveniment. „Din amabilitate pentru tata probabil", precizează scriitoarea cu modestie în memoriile sale. „M-am speriat puțin și de cronici, aproape toate bune, și de vitrină".

V.4.3. *Tinerețe* (1936). „Trăirismul" în variantă feminină

Roman despre frămîntările tinerei generații privite din perspectivă feminină (element de oarecare originalitate în epocă), *Tinerețe* respiră din plin aerul timpului impregnat de obsesii autenticist-vitaliste. Tematic, se înscrie pe aceeași linie cu *Interior* (1932) de C. Fântâneru, *Orașul cu salcîmi* (1935) de Mihail Sebastian, *Adolescenții din Brașov* (1936) de Pericle Martinescu sau *Convoiul flămînzilor* (1935) de George Acsinteanu – altfel zis, cu romanele de al doilea raft ale generației „trăiriste" – toate concepute ca ilustrări ficționale ale unei „filosofii a neliniștii". Dileme morale, crize interioare, interogări ale destinului, ambiții de autodefinire și de autodepășire – de autoedificare –, deziluzii sociale, degringoladă metafizică – din aceste ingrediente, malaxate într-o pastă lirică, prinde contur o proză a căutării frenetice de sine într-o lume tulbure. *Tinerețe* este confesiunea (cu evidente rădăcini biografice a) unei fete de douăzeci și doi de ani, Natalia, într-o perioadă de provizorat, de confuzie lăuntrică. Epicul e redus la minimum, esențială fiind aici autoanaliza. Spovedania Nataliei, eroină patetică de roman rus, ia forma unui text fragmentat, în registrul notației de

1. Lucia Demetrius, *Memorii*, ed. cit, p. 202.
2. S.P., „De vorbă cu d-ra Lucia Demetrius, autoarea romanului *Tinerețe*", în *Rampa*, XIX, nr. 5577, 17 aug. 1936, p.1-2

jurnal intim. E jurnalul unei ființe lucide, nemulțumite de ea însăși, străbătut de o presimțire a vidului existențial și de un sentimentalism ce se rușinează în permanență de sine, autocenzurîndu-se. Fragmentarismul textului consonează cu tonul sacadat al eroinei care își (de)scrie suferința monotonă, umilitoare. De obsesia ratării, maladie a tinerei generații, s-a contaminat și Natalia. Se pregătește să obțină licența în Litere, frecventează cercuri de tineri artiști, merge la biblioteca Fundației, audiază conferințele asociației Criterion, citește Valéry, Laforgue, Baudelaire, Schopenhauer, Virginia Woolf, D'Annunzio. A absolvit de doi ani Belle Arte și se chinuie la gîndul că între timp „nu a făcut nimic". Și-ar dori să danseze, dar nici un director de teatru nu se arată dispus să o angajeze. Orgolioasă, nu vrea să fie o simplă balerină ; îi place dansul „nou", menit să-l transforme pe dansator într-un creator. Înfrîngîndu-și timiditatea, se sumețește să dea lecții unui director de teatru prea puțin receptiv la inovație : „Ar trebui să încercați totuși și dansul obișnuit azi în Apus, dansul expresionist, dansul de concert, dezbrăcat de forma rigidă, mecanică, artificială a baletului". Idolul său e actorul Alexandru Moissi, despre care, am văzut, Lucia Demetrius scrie primul ei articol. Ca și autoarea, eroina se vede exilată cîtăva vreme la Cernăuți, ca să-și poată cîștiga existența ; face ilustrații pentru cărți didactice, trăiește retrasă, printre cărți și se otrăvește cu multele-i frustrări. În întregul roman corespondența autoare-personaj e de altfel foarte transparentă ; Natalia este un alter-ego perfect al Luciei Demetrius, iar *Tinerețe*, o oglindă în care autoarea se examinează neliniștită, fapt confirmat din plin de memorialistica autoarei.

Sentimentul eșecului pe care îl încearcă eroina vine din frustrarea de a nu putea înfăptui ceva, de a duce o existență pasivă, de a trăi „o viață întreagă fără întîmplări", o viață de „febră și așteptare tensionată", în dezacord cu structura sa entuziastă. De aici și epicul deficitar. Drama aceasta a izolării și a pasivității e ușor identificabilă în mai toate cărțile de proză feminine dintre cele două războaie ; o constantă, o trăsătură distinctivă a literaturii autoarelor (în perioada numită), pe care n-ar trebui totuși să o punem pe seama aburosului concept al „sufletului feminin". *Tinerețe*, ca întreaga proză feminină interbelică de altfel, i se înfățișează cititorului din anii 2000 ca un excelent document de mentalitate. Închisă în turnul ei simbolic, eroina percepe realitatea, contorsionările socialului la modul nebulos, mistic. E o idealistă halucinată care, în mijlocul unor reflecții eterate despre artă și menirea ei în contemporaneitate, se oprește brusc, ca străfulgerată de o viziune, pentru a se indigna de nedreptățile lumii și de suferințele celor anonimi și obidiți (să nu uităm : Lucia Demetrius a crescut în familia idealistului, inimosului om de stînga Vasile Demetrius !) :

> „Sînt oameni care se bat, sînt oameni bătuți pe lume, sînt oameni închiși, închisori, Doamne ! închisori și eu stau aici și mă întreb dacă Valéry nu

> e un poet prea geometric. Ar trebui să facem ceva ca starea asta să înceteze, să nu rămînem în casă în fața unui volum de versuri, să ne răzvrătim, să încercăm să înțeleagă toată lumea... să căutăm...”[1].

Natalia e o bovarică a acțiunii nemijlocite. Cu puțin înaintea acestei fraze inflamate notase simplu, sincer: „N-am mai văzut un jurnal de nu știu cînd. Mă uit cum s-ar uita în el o veveriță, nu pricep nimic din paginile politice, mă îngrozesc de ocări, protestări, discursuri la Cameră”. E simptomatic de fapt dezinteresul femeilor față de politic în perioada interbelică; literatele nu fac nici ele excepție.

Despre ce discută în intimitate trei tinere cultivate, Natalia și prietenele ei, Lulu și Ana, ascultînd în surdină muzică la patefon? În nici un caz despre frămîntările oamenilor din jur; acestea rămîn obiectul solilocviilor lor de fete sensibile, visătoare. Discută, evident, în special despre dragoste. Despre sentimente neîmpărtășite, despre iubiri naive și fără orizont. Lulu s-a îndrăgostit platonic de un mare muzician căruia nu i-a vorbit niciodată și, copilăroasă, îl pîndește pe stradă, pe la concerte, la intrarea în hotel, urmărindu-l de departe, cu emoție, ca pe un idol[2]. La fel și alte personaje feminine. Toate își plîng una alteia pe umăr, ca în cărțile romanțioase. Cu toate acestea, *Tinerețe* nu e o asemenea carte. Pentru că poveștile acestea banale, stropite din belșug cu lacrimi, sînt relatate de naratoare cu o anumită distanță ironică; și cu tristețe, întrucît probează mizeria condiției feminine:

> „Stăm toate trei ca într-o gravură de Jacques Callot, niște spînzurați. Ano, sîntem un fel de azil de nenorocite, un club, ca să fie mai drăguț spus. Nici fete bătrîne, nici văduve (...). Și clubul să se cheme «La fecioara văduvă». Să facem o zi pe săptămînă de plîns în cor și să scoatem un volum de maxime asupra bărbatului”.

Tinerețe este o carte de fină pătrundere psihologică despre viața care se scurge zadarnic, fragmentată în mărunte întîmplări sufletești, despre insignifianța destinelor feminine, despre dragostea considerată boală. Nu e un roman de dragoste, ci un roman despre sentimentele care, insuficient strunite, mutilează sufletul, îl mortifică. Chiar dacă nu la fel de crudă ca viziunea Hortensiei Papadat-Bengescu asupra feminității, privirea pe care Lucia Demetrius o aruncă lumii „femeilor între ele” este una deziluzionată, de o dureroasă acuitate.

Pe sine însăși eroina se privește cu reproș și cu umilitoare milă. Creînd-o pe Natalia autoarea împlinește un exercițiu de exorcizare a demonilor lăuntrici, încearcă să se debaraseze de reziduurile de sentimentalism, depășește o experiență de viață prin chiar faptul că o

---

1. Lucia Demetrius, *Tinerețe*, ed. cit., p. 20
2. S-ar părea că modelul acestui personaj de roman cvasi-autobiografic este chiar George Enescu.

transcrie. Vladimir Lascăr, pictorul pe care îl iubește – îmbolnăvită – Natalia, este umbra ficțională a unui „personaj" real, nimeni altul decît G. M. Zamfirescu, de care Lucia Demetrius se apropie primejdios în perioada cînd joacă în spectacolele companiei „13+1".

> „N-am știut niciodată să spun ce fel de regizor era Mihail Zamfirescu, pentru că din prima clipă m-am îndrăgostit de el. Acum, după cincizeci de ani (scriu pagina asta în 1982) o pot spune deschis, altfel de cum am scris-o în prima mea carte, *Tinerețe*. Era un om subțirel, brun, cu mișcări iuți, cu mîini delicate, cu un cap ciudat : frunte mare, tîmple largi, nas cam lung, ochi imenși, chihlimbarii, cu o privire tristă și fierbinte. Semăna a pasăre la cap, a vrabie. Nu era frumos, avea însă farmec, căldură, sensibilitate, omenie"[1].

Nu mult diferit, deși mai puțin expresiv, se prezintă portretul lui Vladimir Lascăr în roman. Un om cu „mîini subțiri și fierbinți", cu ochi ce „proiectează ceva ca o lumină caldă", cu nas „ca o sirenă de vapor : lung, singuratic în spațiul pe care îl înfruntă deznădăjduit". „E puțin teatral, puțin banal, dar n-are a face, îmi trece cu glasul, cu privirea cafenie un fel de liniște și de bucurie". Avîntul idealizator ce tinde să învăluie personajul într-o aură romantică e corectat de o privire critică, realistă : „Eu n-am băgat de seamă pînă acum că are ceva de sublocotenent de Tîrgu-Jiu : drept, provincial, satisfăcut, cazon"[2]. Accentuînd malițios cusururile bărbatului eroina se autoflagelează de fapt, se pedepsește pentru slăbiciunea prea omenească de a nu putea rămîne tot timpul calmă, rațională, lucidă. „Vladimir e o boală, e o paralizare, care nu mă lasă să văd nici în afară de el, nici pe el". Iubirea Nataliei pentru Vladimir Lascăr, ca și a tinerei autoare pentru G. M. Zamfirescu, e „o pasiune care n-are, nu poate avea dezlegare" – bărbatul nu e liber –, iar eroina, candidă, generoasă, de o onestitate fără breșă, nu se gîndește nici o clipă să încalce legea morală, să aducă altora nefericire.

Romanul acestei iubiri „fără dezlegare" înregistrează simultan, ca o foaie de observație clinică, evoluția sentimentului – simptomele unei periculoase îmbolnăviri sufletești – și eforturile eroinei de a-și ține sub control o stare febrilă din ce în ce mai acută. Povestea crește, se împlinește din sugestii, din gesturi mărunte, din frînturi de frază, din complicitățile plimbărilor pe Calea Victoriei sau pe dosnice, pitorești străduțe bucureștene. Falsă idilă citadină, *Tinerețe* e un frumos roman de atmosferă, estetizant, cu pasaje poematice de finețe. Descripțiile, evocările îi ies foarte bine autoarei. De pildă :

> „Jos, în fundul văii, ochiul lacului a orbit. La întoarcere drumul urcă. Mă iau la luptă cu el și îl birui. Să ocolesc strada principală. Acolo se plimbă

1. Lucia Demetrius, *Memorii*, p. 136.
2. Lucia Demetrius, *Tinerețe*, ed. cit., p. 66-67

lumea încet, turmă, ca la noi pe Calea Victoriei. Nu vreau să mă amestec cu oamenii. La răscrucea drumului, care duce în oraș ca drumurile care se împart prin sate, un bătrîn orb stă pe un dîmb de noroi și cîntă un cîntec, o singură frază muzicală, ce se repetă mereu. Bătrînul o spune grav, dramatic, aspru și ca pentru el. Se acompaniază cu un fel de cutie de văcsuitor în care o gresie freacă fără ritm niște coarde. Instrumentul scîrțîie, zgîrie. Țăranii se opresc și îi dau gologanii ca într-un roman de Tolstoi. Bătrînul cîntă mereu, fără opriri, ca și cum n-ar fi lume în jurul lui, n-ar simți cînd i se dau bani.
Drumurile se îngustează, casele se grăbesc să fie toate cu fața la stradă, se îmbrîncesc parcă, își închid porțile, peste geamuri obloanele. Poloneze cu ochi de leșie, nemțoaice tinere cu cozi blonde și evanghelii legate în negru, se întorc de la biserică cu mers îngust, cu economie de pași"[1].

De n-ar fi decît peisajele crepusculare de la Cernăuți, atmosfera romantic-gotică a străduțelor de burg cochet ori instantaneele de pe Calea Victoriei, deambulările pe Strada Academiei, prin Cișmigiu sau parcul Bonaparte, incursiunile pe ulițe noroiose din mahalale bucureștene, călătoriile cu tramvaiul într-un București interbelic îmbrăcat în zăpadă, și cartea tot ar merita să fie ceva mai des menționată cu ocazia diferitelor discuții despre romanul românesc dintre cele două războaie.

Tinerețe se susține de fapt prin atmosferă, mai mult decît prin trama narativă propriu-zisă. Prin haloul poetic creat în jurul unei stări sufletești, mai degrabă decît prin cazuistica morală. Dacă la analiști precum Holban sau Camil Petrescu introspecția se realizează prin narativizarea stărilor de conștiință, la Lucia Demetrius sau la alte autoare din epocă (dar și la autori ca Blecher ori Fântâneru) ea prinde contur prin poetizare. În primul caz problematizarea se însoțește cu urmărirea sentimentelor și a gîndurilor în derularea lor epică, analiza devenind o adevărată aventură, cu secvențe narative bine marcate. În cel de-al doilea, problematizarea se reduce la minimum, demersul introspectiv desfășurîndu-se – liric – prin captarea de flash-uri cu valoare expresivă și prin acumularea de metafore. Cîteva exemple : „Se depărtează, subțire, desenat cu cărbune pe albul caselor. Îmi rămîne *sufletul moale, inform și veșted ca o mănușe din care a plecat mîna*" ; „Pisica, marchiza, cărțile, șevaletul negru, scaunul mic pe care am stat eu, astea toate rupte din mine, nu dintr-o realitate din afară, mă dor. *Fiecare amintire e un cîine, și haita se face mare, și fiecare cîine îmi mușcă cu colți aprigi inima*" ; „Lipsa mea de rost mă sălbăticește. Ieri, la Lulu, *mi se părea că se făcuse în jurul meu o zonă, o rază pe care nimeni n-o depășea, ca aceea în jurul unui cadavru, croită de mirosul lui*" ; „Începe să mă doară în piept *ca și cum în loc de inimă, plămîni, stomac, aș avea un păianjen enorm care își agită picioarele ascuțite și tari, și destramă*" ; „Casa lui, Doamne ! am ajuns,

1. *Ibidem*, p. 17.

e mică, intrată parcă nițel în pămînt, cu gard pitic și marchiză. Un cîine, altul, o pisică mă cercetează pe rînd. *Bat în geam cu degete uscate ce mi se pare că bătînd au să se rupă*" – imagini cu contururi deplasate neliniștitor, fugare sugestii de violență circumscriu o sensibilitate maladivă, similară celei pe care o generează claustrarea blecheriană.[1] Lumina proiectată asupra sufletului descoperă mici scene de coșmar, halucinații născute sub imperiul febrei. Discursul, tăiat în fraze pasionate, străbătute parcă de un fior electric, se adecvează fluidității și efervescenței mișcărilor interioare. Lucia Demetrius practică o scriitură empatică, un lirism incandescent scurtcircuitat din cînd în cînd de pusee (auto)ironice – melanj ce creează un stil și o personalitate.

V.4.4. Scriitoarea debutantă și critica de întîmpinare. Echivocurile unei receptări favorabile

În linii mari, criticii interbelici au receptat favorabil această primă carte a Luciei Demetrius ; dacă prin „receptare favorabilă" înțelegem semnalarea amabilă, cvasi-condescendentă a unui debut promițător. Volumul e judecat în primul rînd în raport cu o presupusă paradigmă a literaturii feminine, care se pare că își are exigențele ei – mai scăzute ! –, și abia în al doilea rînd în contextul general al literaturii vremii. În nici una din cele aproximativ douăzeci de cronici despre *Tinerețe* nu găsim vreo sugestie de încadrare a romanului între producțiile prozastice ale tinerilor scriitori autenticiști. Cartea este discutată, aproape exclusiv, ca interesantă și inteligentă emanație a unei sensibilități feminine. Și în ploaia de laude ce se abate asupra ei se insinuează, fără nici un dubiu, rezerve importante. Discursul cronicarilor care s-au pronunțat în legătură cu *Tinerețe* seamănă întrucîtva cu un discurs de curtoazie.

În cronica lui Pompiliu Constantinescu[2], dincolo de multele cuvinte frumoase despre talentul indubitabil al autoarei ori despre izbutitele „pagini de analiză nuanțată, de febră lucidă" ies la iveală – în țesătura unui discurs ce cultivă intens echivocul – obiecții serioase. Descriind, criticul evaluează ; trăsăturile enumerate – lirismul, sentimentalismul, caracterul static al narațiunii, tonul exaltat ș.cl. – sînt conotate în mod clar negativ. Dar precaut și îndatoritor, cronicarul pune cîte un bemol înaintea fiecărei obiecții : remarcă „nevertebrarea" discursului, însă notează doar „o *aparentă* nevertebrare", vorbește despre „*un*

1. Lucia Demetrius se numără, de altfel, printre prietenii ți prețuitorii lui M. Blecher. A se vedea și cele cîteva scrisori trimise de Blecher scriitoarei în volumul *M. Blecher mai puțin cunoscut. Corespondență și receptare critică*, Ediție întocmită de Mădălina Lascu, Prefață de Ion Pop, Editura Hasefer, București, 2000, pp. 191-193.
2. Pompiliu Constantinescu, *Vremea*, IX, nr. 437/ 1936, p.4.

fel de stare pe loc a faptelor (care par mereu aceleași)” sau despre „o *oarecare* prolixitate lirică” (s.m.). Iar judecăți ce ar viza-o pe autoare sînt deturnate în direcția eroinei : Natalia manifestă „o exaltare cam naivă pentru artă (pictură, literatură, dans, teatru), amintind ceva din cabotinismul Mariei Bashkirtseff, amestec de *diletantism ambițios* și *livresc recent*” (s.m.). Verdictul se prezintă suficient de clar : Lucia Demetrius este o diletantă... Din întregul roman Pompiliu Constantinescu reține, cu infinite laude, criza erotică a eroinei, dragostea ei aproape mistică agrementată cu „o poezie a gesturilor, a întîlnirilor și despărțirilor”.

E. Lovinescu însuși îi face autoarei un elogiu echivoc. Laudele zornăitoare („copilă de geniu” ș.a.) – flamboaiante focuri de artificii – disimulează curtenitor fireștile rezerve ale criticului. Dacă ar fi citit cu mai multă atenție printre rînduri, contemporanii cîrcotași (între care și Călinescu) s-ar fi indignat mai puțin de considerațiile favorabile (în aparență excesive) formulate de Lovinescu în marginea romanului *Tinerețe*. În realitate, criticul se pronunță suficient de cumpănit, așază cartea la locul ce i se cuvine, în rîndul producțiilor de talent, remarcabile prin sensibilitate și prin finețea analitică, însă fără mare anvergură. Zdrobitoare se vădește comparația cu literatura Hortensiei Papadat-Bengescu, „simfonie meșteșugit orchestrată, pe lîngă care *Tinerețea* Luciei Demetrius este doar un biet țipet”. Lovinescu își nuanțează derutant afirmația (care e, în fond, o justă valorizare) : „Un țipet – iată cuvîntul strict și iată ce vreau să înțeleg cînd îi aplic atributul pretențios de «geniu» : țipetul scurt, sfîșietor, pătrunzător al unei extraordinare sensibilități de ordin exclusiv sentimental, fără urmă de senzualitate, care însă, prin mijlocirea unei arte simple, intuitive, știe să ți-o comunice și să te învăluie în plasa unei lamentabile istorii de dragoste”. În această frază descriptivă accentul cade pe termeni ca „sentimentalism”, „intuiție”, „artă simplă” – care definesc, de altfel, viziunea lovinesciană privind așa-numita „literatură feminină”. Iar continuarea aruncă o lumină și mai puternică asupra generozității condescendente a criticului : „Cînd spun istorie de dragoste, cuvintele trădează. Nu e o istorie ori o anecdotă ; *nu e o carte* ; nu e nici o compoziție ; *nu e măcar literatură prin ce presupune literatura ca artificiu și organizare*”(s.m.).[1]

Mihail Sebastian[2] își întemeiază la rîndu-i considerațiile despre *Tinerețe* pe o viziune esențialistă asupra scrisului feminin : prin natura lor autoarele vădesc „o fervoare sentimentală, directă, exaltată, excesivă” ; subliniind de la bun început că romanul Luciei Demetrius „este așa de mult, așa de vizibil, așa de adînc o carte scrisă de o femeie !”. Cronicarul atrage atenția asupra vocației literare a autoarei,

---

1. E. Lovinescu, în *Adevărul*, L, nr. 16 036, 5 mai 1936
2. Mihail Sebastian, „Notă la un roman feminin”, în *Revista Fundațiilor Regale*, III, nr. 5/1936, pp. 402-405

dar sugerează totodată că talentul acesteia ar fi unul genuin, spontan și nu neapărat însoțit de conștientizarea literaturii ca literatură : „precizia expresiei, finețea senzației, suavitatea imaginii” pornesc *„nu atît dintr-un efort de artă*, cît din bucuria spontană a unei simțiri ce-și găsește expresie și realitate în scris” (s.m.). Totuși, concluzia pare favorabilă : „Paginile sale de analiză sînt de o rară subtilitate, sofismele acestei gelozii, jocul obositor de iluzii și renunțări, totul este evocat cu un simț de poezie care face dovadă de autenticitatea cărții și de vocația literară a autoarei”. Articolul este neîndoielnic laudativ, însă tonul cronicarului are ceva sec, convențional.

Atitudinea lui Anton Holban[1] față de carte și față de autoare arată, dimpotrivă, o caldă participare. Obiecțiile sînt enunțate fugar, cronicarul vrea să lase impresia că nu le acordă prea mare atenție : *Tinerețe* nu este un roman „construit”, intriga e cam nebuloasă, eroii „se suprapun, așa sînt de vag conturați”, autoarea nu se preocupă de „jocul dintre personagii” ori de verosimilitatea faptelor și a reacțiilor („Cum este posibil ca eroina să nu fie geloasă ?”). Contraargumentele sînt înfățișate cu pasiune : *Tinerețe* face parte dintre acele cărți „de atmosferă poetică, în care oamenii apar și dispar ca niște umbre, și e inutil să faci conturul vreunui sentiment hotărît” ; „Dar ce poezie se desprinde din această atmosferă ! Gesturile și vorbele apar la întîmplare și sînt cu atît mai obsedante. Și Lucia Demetrius știe să întrerupă pe neprevăzute o faptă sau o conversație, să se exprime cu vorbe tulburi, să nuanțeze, să aibă la dispoziție un întreg arsenal poetic, de unde, prin sinceritate, este alungat orice fel de artificiu”. Ca majoritatea comentatorilor, Anton Holban scoate în relief trăsături ca sinceritatea și lipsa de artificiu – calități ce nu țin neapărat de literatură. Amănunt important : Holban pare că se ferește de valorizări, în ciuda entuziasmului său neprefăcut. Nu întîmplător, în loc de concluzie scrie următoarea frază, care încheie abrupt și totodată ambiguu articolul : „După lectura romanului *Tinerețe*, am avut impresia că din toate ungherele camerei mele se ridicau flori”.

Entuziasmul lui Holban ar putea fi motivat (mai mult decît de lectura agreabilă pe care i-o va fi procurat romanul) de o preferință subiectivă la care face aluzie E. Lovinescu într-o anumită împrejurare și pe care, foarte discretă, Lucia Demetrius o neagă.[2] Ne-au rămas de

1. Anton Holban, „Dan Botta, F. Aderca, Lucia Demetrius”, în *Viața literară*, XI, nr.8/1936, p.3.
2. Lucia Demetrius, *Memorii*, p. 207 : „După incinerarea lui Anton Holban, nepotul lui, delicatul scriitor și omul extrem de sensibil, toți membrii cenaclului Lovinescu ne-am dus acasă la el. Toți aveam gîtlejul încă sugrumat de plîns, ochii plini de lacrimi. S-a vorbit, firește, despre Anton Holban. Conversația a alunecat pe nesimțite către aventurile sau slăbiciunile lui Holban. Se spunea că ultima lui dragoste era o femeie mică, slăbuță, cu înfățișare de copil. – Cîte kilograme ai, domnișoară Demetrius ? A întrebat deodată Lovinescu. Nu știa bine dacă între mine și Anton Holban fusese numai prietenie sau mai mult. Voia să afle. Și tocmai în acea zi”.

la Holban cîteva scrisori și note de jurnal ce mărturisesc indirect *un penchant d'âme* față de tînăra scriitoare. În *Memorii* Lucia Demetrius e extrem de parcimonioasă în privința amintirilor legate de vechiul ei prieten (nu povestește prea multe nici despre felul cum s-au cunoscut, la redacția *Vremii*), deși recunoaște că l-a privit întotdeauna cu afecțiune. Într-o scrisoare adresată prietenului său Ion Argintescu pe la sfîrșitul anului 1935, Holban strecoară noutatea: „Cu Lucia Demetrius, inimă suavă, sunt tot mai bun prieten"[1], iar într-o altă epistolă i se plînge aceluiași: „Nu știu ce-ai făcut cu Domnișoara Demetrius, nici dacă i-ai citit cartea (sau primit). În cîteva zile poate că se va întoarce. Îmi promitea rînduri. Eu nu i-am trimis, dintr-un motiv pueril: i-am pierdut adresa". Sau: „Ieri am făcut o excursie cu Lucia Demetrius și alții (ea regretă că nu ți-a scris încă; vrea să plece la Brașov pe multă vreme, peste cîteva zile), la Cernica. Cernica deodată miraculoasă după ce mă plictisise odinioară". Sugestii interesante despre complicitatea celor doi ne oferă și o scrisoare din 8 mai 1936 adresată Luciei Demetrius:

> „Chère amie, nici nu ţtiu daca aceste rînduri te vor prinde la Galați, că nu le adresez unui «soldat necunoscut». Și cînd vei veni, vei face [totul] poate, ca să te văd repede. Căci o plecare echivalează cu o moarte. Siguranța că nu mă vei chema la telefon! Toată lumea spune că ai scris o carte bună. Chiar și Eugen Ionescu n-a făcut decît vagi obiecții. Am văzut pe Sanda Movilă: e încîntată. Cred la fel. Creezi o atmosferă. Iată esențialul. A pretinde gelozii, și totuși, e o neghiobie a temperamentului meu. Și acolo, autografe! (Argintescu mi-a scris!) Dar îmi vei da toate detaliile. Dar voi face mereu o obiecție: Lascăr nu merita o carte. Are mîini prea mari ca să ție o violetă! Vitrina Alcalay cu portretul Dumitale s-a răsfățat multă vreme. «Ești flatată», a pretins o femeie rea. Dar trebuie să mai stăm de vorbă! Și singura bucurie ar fi ca aceste rînduri să te găsească plecată.
> Am stat cu tatăl Dumitale.
> Desigur, nici o imprudență.
> Speram să termini banii mai repede".

Într-un asemenea context spiritul critic al lui Holban își poate permite să adoarmă. Sau măcar să dea impresia că adoarme...

Articole integral pozitive – extrem de comprehensive, empatice – despre *Tinerețe* semnează Izabela Sadoveanu[2], Octav Șuluțiu[3], Perpessicius[4] (acesta din urmă avînd el însuși faima unui condei așa-numit

---

1. Anton Holban, *Pseudojurnal. Corespondență, acte, confesiuni*, ediție îngrijită de Ileana Corbea și N. Florescu, prefață și note de N. Florescu, Editura Minerva, București, 1978, p. 125.
2. Izabela Sadoveanu, „Lucia Demetrius, *Tinerețe*", în *Adevărul literar și artistic*, XV, nr. 809, 7 iunie 1936, p. 9
3. Octav Șuluțiu, în *Familia*, III, nr. 5, mai-iunie 1936, pp. 77-80
4. Perpessicius, *Opere*, vol. 7: *Mențiuni critice*, Editura Minerva, București, 1975, pp. 300-302

„feminin”). Mai atent decît alți comentatori ai romanului, Perpessicius identifică în narațiune trei puncte de interes : „procesul de intoxicare și medicație sentimentală”, urmărit cu „minuțioasă luciditate analitică”, „darul de a creiona numeroase siluete din viața universitară pe care o frecventează eroina”, plus „o susținută și continuă atmosferă de poezie” – în vreme ce majoritatea cronicilor reduc cartea, cum am văzut, la drama sentimentală a Nataliei. Cu finețe, Perpessicius remarcă interesul autoarei pentru investigarea simptomelor de bovarism livresc : „Ca și Cavalerul Tristei Figuri, în goana după himere, și care pentru fiecare situație își amintește de un model și un predecesor, și eroina domnișoarei Demetrius este sclava literaturii, în referințele căreia își găsește uneori îndemnurile, întotdeauna consolarea. Ceea ce este nu numai un elogiu al literaturii, dar și o subtilă observație psihologică pentru vîrsta cea mai expusă acestui viciu nepedepsit al lecturii”. Izabela Sadoveanu definește drama circumscrisă de *Tinerețe* în termenii unei căutări metafizice – „căutarea pămîntului făgăduinței” în condițiile lipsei de repere a lumii moderne. Octav Șuluțiu situează romanul Luciei Demetrius între „cărțile care nu se pot repeta” (alături de titluri ca *La Princesse de Clèves*, *Adolphe*, *Dominique*, *Adela*, *Maitreyi*), în sensul că „nu au o manieră care poate fi reluată, nu constituie un gen” ; și stăruie asupra chinului „aproape morbid” al eroinei și asupra calităților analitice ale autoarei. „Nu scrie frumos, scrie bine. Nici nu trebuie să facă stil împodobit într-o carte care are aspectul confesional”.

Cel mai echilibrat comentator al romanului se dovedește însă Eugen Ionescu, vechiul contestatar al autoarei. Analiza sa este pătrunzătoare, aplicată obiectului, observațiile nefavorabile sînt formulate *sine ira et studio*, cu o directețe onestă, fără precauții complezente :

> „Toată cartea este un (...) iad al mizeriilor ars cu fierul roșu al lucidității. (...) În toată decăderea, un *fin humor*, o *ironie printre dezastre* (...), un *spirit rău de observație* (...) dă oarecare tărie, oarecare șiră spinării încovoielilor. Dar ce este interesant în această carte, și caracteristic, este *extraordinara experiență a dezolărilor, a stărilor de depresiune, a amărăciunilor, a înfrîngerilor*. (...) *Romanul, în aparență fără construcție, e totuși destul de abil condus*. Drama Nataliei crește, ia proporții, o copleșește, o înfrînge și apoi se liniștește și o lasă sterilă sufletește. (...) Cînd observația rea, sarcasmul lipsesc, cînd nu este nici o osatură care să sprijine sentimentalismul cleios al «jurnalului», Natalia este prea des gata să leșine la orice ocazie, la orice veste proastă. Și aici, sărăcia de mijloace, marcată prin repetiție, accentuează alura prea «leșinată» a cărții, monotonia traseelor”(s.m.)[1].

Pe G. Călinescu toate aceste articole binevoitoare sau chiar elogioase unele (dintre care nu le-am amintit decît pe cele mai importante) îl

1. Eugen Ionescu, „Genul jurnalului”, în *Facla*, XVII, nr. 1578, 4 mai 1936, pp. 2-3.

intrigă. Poate și din dorința de a fi în răspăr cu ceilalți – și mai ales cu Lovinescu ! – criticul scrie despre *Tinerețe* cu violență, negînd acestei cărți orice calitate și, prin ricoșeu, negînd spiritul critic al celor ce s-au pronunțat în legătură cu ea. „Volumul domnișoarei Lucia Demetrius *Tinerețe*, care s-a bucurat de o primire amicală (poate prea amicală), se cade să vină și la tribunalul mai sever al criticii literare".[1] Dacă ceilalți comentatori subliniau autenticitatea cărții, Călinescu denunță apăsat falsitatea, inautenticitatea, totala ei inaderență la viața reală, literaturizarea. De asemeni, atrage atenția că analiza psihologică e superficială, iar titlul cărții „nu corespunde deloc conținutului". Criticul desființează cartea cu vervă – nejustificată, dar savuroasă –, se agață de cel mai mărunt defect de stil și îl exagerează, pentru a ridiculiza veleitățile literare ale tinerei autoare. „Întrucît privește stilul, e necesar să afirmăm că romanul (sau mai degrabă jurnalul) e scris fără nici o îngrijire (...). Această nefamiliaritate cu limba română e stranie și nu știu cum să mi-o explic". Ca să-i convingă pe cititori că licențiata în Litere nu știe să se exprime, criticul chițibușar decupează din text stîngăciile cele mai caraghioase și le comentează răutăcios : „«am un scaun foarte prost» (ceea ce înseamnă : am o excrețiune foarte rea) în loc de «scaunul pe care stau e șchiop»". Simulînd atitudinea concesivă, scrie la final : „Volumul domnișoarei Lucia Demetrius este cu toate acestea interesant ca document și nu lipsit de pătrundere pe alocuri", după care adaugă : „De talent nu se poate încă vorbi".

V.4.5. Feminități bovarice : *Marea fugă* (1938), un roman de analiză ratat

Încurajată de relativul succes repurtat cu *Tinerețe*, Lucia Demetrius se grăbește să conceapă un al doilea roman. Într-un an fast, 1937 (un an „bogat", își amintește scriitoarea, pentru că, între altele, cu ajutorul unei prietene reușește în sfîrșit să-și găsească un loc de muncă[2], angajîndu-se ca funcționară în birourile marelui industriaș Malaxa), scrie *Marea fugă*, roman numit inițial *Hotelul St. Guy* și îl publică în anul următor. „Cuprindeam în el impresii noi în viața mea, culese din șederea la Paris în 1934. L-am sfîrșit în vară la Balcic și mi l-a primit Editura Ciornei".[3] De astă dată nu mai întîmpină dificultăți la publicare ; în schimb, entuziasmul criticii se vădește vizibil mai temperat.

---

1. G. Călinescu, în *Adevărul literar și artistic*, XV, nr. 813, 5 iulie 1936, p. 9.
2. Se pare că E. Lovinescu era la curent cu eforturile Luciei Demetrius de a-și găsi un loc de muncă, oricît de modest. În acest sens, iată o însemnare din 16 aprilie 1937 : „Lucia Demetrius – a fost respinsă la examen de impiegat. N-a citit încă *Memoriile* ! !" (E. Lovinescu, *„Sburătorul". Agende literare*, vol. V)
3. Lucia Demetrius, *Memorii*, p. 223.

Scriitoarea sugerează undeva că receptarea mai puțin favorabilă a cărții s-ar datora în parte unui factor extraestetic : antisemitismul de la sfîrșitul anilor ’30 agravat prin fortificarea politică a extremei drepte nu putea fi decît neprielnic pentru o autoare cu ascendență maternă evreiască.[1] Afirmație de notat cu precauție. Adevărul este că Lucia Demetrius a riscat destul de mult optînd pentru o formulă narativă hibridă – nici subiectivă, nici obiectivă ; nici confesiune, nici explorare a alterității – în tentativa de a transgresa subiectivitatea, biografismul, lirismul primului ei volum, în direcția picturii de moravuri și a experimentului narativ. *Marea fugă* este tot un roman de atmosferă ca și *Tinerețe*, avînd în plus anumite ambiții de regie teatrală ce o anunță pe viitoarea autoare dramatică. Aceste ambiții se întrevăd în tăietura secvențelor epice, în concentrarea dramatică a acestora, în diferite simetrii de construcție ori în dialogurile dotate cu ceva mai multă tensiune decît în cartea precedentă.

Acțiunea lîncezește într-un mediu schițat în manieră fals balzaciană : o pensiune pariziană cosmopolită unde se întîlnesc artiști ratați, personaje boeme, oameni inutili. Primele patruzeci de pagini ale romanului sînt promițătoare ; pe spații mici autoarea se descurcă destul de bine. Notații scurte, precise, vii se succed rapid, cum se succed imaginile la cinematograf ; condeiul sesizează amăuntul cotidian și inventează abil dialoguri verosimile. Atmosfera e deja creată : o lume amestecată – boemi de naționalități diferite, artiști fără contracte, domnișoare ofilite, oameni cu ticuri, cu manii. Primul capitol, poate cel mai izbutit din întregul roman, este un „scurt metraj” surprinzînd o zi din viața personajelor care mișună prin pensiunea Saint Guy, în trei momente semnificative. Mai întîi dimineața zgomotoasă, cu trezirea chiriașilor ciudați, grăbiți sau, dimpotrivă, neștiind cum

---

1. În 1938, în timpul guvernării Goga-Cuza, o dramatizare a *Suferințelor tînărului Werther* realizată de Lucia Demetrius împreună cu actrița Marietta Sadova (soția convertitului la legionarism Haig Acterian !) este scoasă din repetiție de la Teatrul Național din cauza originii etnice a mamei scriitoarei, Antigona Rabinovici. Episodul e consemnat și de Mihail Sebastian în jurnalul său : „Ce mi-a povestit aseară Harry Brauner despre Marietta mi se pare că întrece tot ce știam despre ea. A încasat de la Teatrul Național 30 000, iar de la actori 20 000 – și a reținut toți banii, fără să-i dea Luciei Demetrius nimic. Pe de altă parte, a trimis în Germania textul piesei lor, semnînd numai cu numele ei, sub pretext că Lucia Demetrius este «evreică» (!) și că deci piesa n-ar putea fi admisă. E de crezut ? (Cu prilejul ăsta aflu că mama Luciei D. Este într-adevăr evreică. Ce bune mijloace de investigație are Marietta noastră și cît de la timp știe să le utilizeze !) (vineri, 3 decembrie 1937) ; „Nu se mai joacă piesa Mariettei. A fost scoasă din repetiția generală, din ordinul ministrului. *Porunca vremii* a publicat un denunț precum că Lucia Demetrius are mamă evreică. Sunt dezolat pentru ea, dar satisfăcut în privința Mariettei. Va avea prilej să simtă direct, pe propria ei socoteală, absurditatea, sălbăticia propriilor ei «idei politice»” (duminică, 23 ianuarie 1938). (Mihail Sebastian, *Jurnal. 1935-1944*, Text îngrijit de Gabriela Omăt, Prefață și note de Leon Volovici, Editura Humanitas, București, 1996, p. 131 și 150)

își vor ocupa ziua care tocmai a început, cu isteriile Yvonei Walter, masiva cîntăreață de operă care se plînge că nu-și poate face repetițiile, cu deambulările lui Tony Bracinski, personaj de prim-plan, actor fără contracte. Apoi, dejunul și vestea șocantă că un chiriaș a înnebunit, replici amalgamate, aiuritoare. În cele din urmă, o seară lîncedă, cu ultimele gesturi ale personajelor înainte de a adormi. După care cortina cade, la finalul actului întîi. Din păcate, toate celelalte capitole vor fi simple variațiuni ale primului, țesute în jurul unor fragile intrigi sentimentale cum ar fi dificultatea lui Tony Bracinski de a se decide între supusa Julienne, fostă studentă la Arte Plastice, și Marie, burgheza orgolioasă.

Dinamice, paginile de notație fugară similare unor decupaje cinematografice sînt cu adevărat reușite. Nu același lucru se poate spune despre paginile lirice, subiectivizate, scrise din perspectiva diferitelor personaje în care autoarea toarnă inautentic propriile-i porniri sentimentale. Inautentic deoarece caracterul adesea frust, brutal, dominat de instincte al eroilor nu se potrivește deloc cu discursul lor idealist, sensibil, adecvat mai degrabă unor firi neprihănite. Autoarea nu izbutește să fie obiectivă, așa cum probabil și-a propus. Nu se mai exprimă nemijlocit pe sine, nu-și mai ficționalizează biografia ca în *Tinerețe*, ci atribuie personajelor (și mai cu seamă celor feminine) ceva din propriile-i obsesii legate de sensul existenței și de „căutarea fericirii". Gilberte Lagardelle, o actriță celebră, o frumusețe ofilită ajunsă la senectute, se exprimă ca o adolescentă entuziastă și inocentă, așa cum s-ar fi exprimat însăși tînăra autoare a *Marii fugi*: „Văd acum sub cu totul altă lumină tot ce a fost suferință sau fericire sau dragoste în viața mea. N-a fost decît material de artă...".[1] Exaltată, altminteri plata Julienne (cu mintea îmbîcsită de reverii amoroase) îi declară lui Tony, care o respinsese plictisit: „dragostea asta e egală cu a altora pentru muzică, pentru o idee, pentru Dumnezeu...".[2]

Mai complicat ca regie narativă decît *Tinerețe*, romanul *Marea fugă* este, în schimb, mai puțin acut, mai puțin pătrunzător ca partitură analitică. Dacă în cartea anterioară metafore percutante luminau zonele obscure ale psihicului, acum discursul introspectiv se dezvăluie substanțial diluat ca efect al retorismului, pe de o parte, și al înlocuirii sugestiei metaforice cu explicitul inexpresiv, pe de altă parte. Trimiterile clar psihanalitice presărate ostentativ de-a lungul romanului nu izbutesc să aducă vreun plus de subtilitate în devoalarea sufletului ; departe de a coborî în adîncuri, în inconștient, ele parazitează textul, ca adaosuri convenționale, fără funcționalitate epică. Mai toate personajele feminine au o relație tensionată cu mama, dar

---

1. Lucia Demetrius, *Marea fugă*, Editura Naționala Ciornei, București, 1938, p. 177.
2. *Ibidem*, p. 199

detaliul acesta rămîne exterior desfășurării epice propriu-zise. Un vis pe care îl are Tony (un cîine mare îi linge mîinile) în timp ce Julienne îi sărută ca o adoratoare tot trupul se prezintă ca o simplă paranteză în narațiune. În genere visele personajelor conduc imediat către o interpretare freudiană. La fel scenele de posesiune, compuse hazardat de o autoare care vrea să pară mai „îndrăzneață" decît e. Scriitoarea aplică în mod conștiincios o rețetă (proza „frapantă", senzualistă, cu cheie freudistă), indicînd școlărește calea de interpretare.

Romanul interesează totuși prin privirea neconcesivă îndreptată asupra unei lumi feminine prea puțin agreabile. Personajele feminine din *Marea fugă* aparțin, aproape toate, unei galerii a figurilor grotești, deformate de concupiscență. Ironia care în *Tinerețe* viza autoclaustrarea femeilor în cercul strîmt al preocupărilor erotice se convertește aici în caricatură. Obsesiei iubirii ideale i-au luat locul crunte obsesii sexuale, personajele coboară o treaptă, apropiindu-se de animalitate, duc o existență sordidă, acaparată de fiziologie. „N-am văzut casă mai îmbîcsită de cînd sînt, viață mai îmbîcsită de amor. Mi-e scîrbă de ei toți, parcă altceva n-ar mai exista pe lume decît dragostea" – autoarea așază pe buzele lui Tony Bracinski această observație, vorbind de fapt ea însăși în numele personajului. Julienne Maupray se complace într-o existență la limita raționalității, singura, obsesiva sa preocupare este iubirea pentru Tony. Marie Aldon visează să emigreze în America, în căutare de aventuri. Contesa Adria de Brezençois, trecută de prima tinerețe, un fel de copie în variantă feminină a lui Don Juan, manifestă instincte devoratoare ; a încercat să-și ucidă mult mai tînărul iubit care amenința s-o părăsească. Yvonne Walter, bătrîna cîntăreață de operă, e îmbolnăvită de pofte nesatisfăcute. O scenă grotescă de roman îi surprinde impudic reveriile libidinale ; merge înnebunită pe străzi pariziene, fără nici un țel, privindu-i onctuos pe bărbații care trec pe lîngă ea. Neluată în seamă, „mîrîi ca un cîine de furie" (majoritatea personajelor feminine din *Marea fugă* sînt caricate, reduse cu cruzime, de către o autoare cu accese de mizantropie, la condiția de animal) :

> „Treceau bărbați, mulți bărbați. Toți aveau umeri puternici, mîini mari sau osoase sau noduroase, mîini grele sau dibace, fierbinți sau reci pe umeri, pe sîni, mîini timide sau mîini obraznice. Mîini brutale. Yvonne se scutură. Un șarpe îi alerga în torace, între coapse. Fiecare îmbrățișează altfel, îți prinde umerii altfel, te lipește de el cu o mișcare pe care celălalt nu o are. Gurile lor sînt altfel făcute, genunchii lor se apropie altfel, și vorbele lor pe care le spun, mai mult cu mirosul și cu căldura gurii lor decît cu glasul, pe care ți le spun la ureche și îți vne să țipi. Și șoldurile lor, ritmul lor, oboseala lor ! Sîngele îi îmbrăcase ochii, pașii îi erau nesiguri și iuți".[1]

---

1. *Ibidem*, p. 141.

Autoarea nu stăpînește bine discursul indirect liber – vocea naratorului și vocile personajelor se aseamănă prea mult, au același timbru exaltat –, de aceea riscă să producă unele confuzii. Indistincția de limbaj tinde să anuleze distanța naratorului (și a autoarei totodată) față de personaje. În plus, se întîmplă ca în unele pasaje autoarea să îmbrățișeze fățiș cauza unor personaje, să se identifice cu ele, să vorbească în locul lor : răsfățații săi sînt Tony Bracinski și bătrîna actriță Gilberte Lagardelle. Primul, mai mult o fantoșă, cu trăsături mai mult feminine decît masculine (personajele masculine ale Luciei Demetrius fiind în genere pictate neconvingător), este, desigur fără voia autoarei, un erou-kitsch : un fel de trubadur efeminat, un dandy incolor (Tony Bracinski se privește în oglindă mai des decît toate personajele feminine din *Marea fugă*), curtat de femei, un pic dezabuzat, năzuind – culmea prostului gust – să ajungă actor la Hollywood. Înfățișarea sa, comportamentul său de flușturatic simpatic nu consonează cu disprețul declarat, orgolios față de excesele amoroase din pensiunea St. Guy. Aceeași neglijare a verosimilului se vădește și în construcția personajului Gilberte Lagardelle, „femeia înaltă, frumoasă, ofilită și tristă” (descriind-o, autoarea se pierde în exclamații admirative, atitudine inadecvată într-un roman cu ambiția obiectivității), cu trecut amoros prestigios, dar cu exaltări de adolescentă candidă. Actrița celebră ajunsă la senectute nu se mărginește la a-și scrie memoriile, ci se apucă să scrie chiar literatură, repurtînd un uluitor succes de public. Și – pentru ca impresia de kitsch să fie mai pregnantă – nu scrie oriunde, ci în turnul unei mănăstiri părăsite, pe jumătate dărîmate, din Bretagne. Unul dintre romanele ei se cheamă *Arborele binelui și al răului*. În trecere prin pensiunea St. Guy, le ține contesei Adria și Juliennei un discurs patetic despre purificarea prin scris.

Oarecum interesant prin pictura de moravuri ori prin bizareriile unei atmosfere cosmopolite, ca și prin intenția de construcție muzical--teatrală a narațiunii (toate firele converg într-o „mare fugă”, în scena de final a concertului organizat de chiriașii pensiunii St. Guy), al doilea roman al Luciei Demetrius este un edificiu șubred. Și din cauza contaminării cu clișee ale paraliteraturii (erotice și romanțioase), și din pricina deficiențelor analitice ori de compoziție. Eșecul *Marii fugi* pe piața literară nu se datorează, în mod cert, lipsei de bunăvoință a criticii.

Surprinzător, cîțiva critici se arată convinși că *Marea fugă* indică un progres artistic în raport cu debutul. „Domnișoara Lucia Demetrius se dovedește o scriitoare nu numai de multe posibilități, dar și de palpabile relizări, ducînd mai departe, maturizîndu-le, darurile din *Tinerețe* ; un singur regret ne-a rămas, după ce am terminat *Marea fugă* : că romanul se petrece într-un mediu cosmopolit” – se entuziasmează

Pompiliu Constantinescu.[1] Iar Perpessicius pretinde că volumul ar fi „nu numai un adevărat, dar și un excelent roman”, o evaluare cam hazardată, ca și idealizarea amorurilor cam grotești puse în scenă în *Marea fugă*, în care criticul vede „un ecou din castitatea metaforică a *Cîntării Cîntărilor*”.[2] Inadecvare concurată doar de aceea din cronica elogioasă a Mărgăritei Miller-Verghy[3], vîrstnica prietenă a Luciei Demetrius.

Pe un ton temperat, străbătut totuși de numeroase accente de simpatie, E. Lovinescu observă în *Marea fugă* „un început de organizare”, un semnal, deocamdată slab, că autoarea ar putea evolua în direcția prozei obiective, remarcînd totodată că noua carte este „lipsită de strălucirea intensă a primului roman”[4].

Nota dominantă a receptării *Marii fugi* este dată de articolele negative, cînd nu violente de-a dreptul. Laurențiu Fulga[5] acuză minoratul, mediocritatea, monotonia acestei cărți construite pe o temă unică – erosul. Nu e nici măcar o carte de scandal, arată sarcastic recenzentul. Lui Ovidiu Papadima[6] romanul i-a lăsat o puternică senzație de vid ; narațiunea, personajele nu interesează prin nimic, iar ambiția construcției epice este în dezacord cu „viziunea miniaturală a vieții reale” și cu „hipertrofia febrilă a unor anumite nuanțe sufletești”. Mai mult : „A doua carte a domnișoarei Lucia Demetrius are toate defectele celei dintîi și mai nici una din calitățile ei”. Și mai inflamat, Miron Radu Paraschivescu[7] afirmă fără drept de apel că *Marea fugă* nu e roman, după cum nici *Tinerețe* nu e. Junele cronicar nu o menajează deloc pe nefericita autoare, toate defectele (reale, ce-i drept !) sînt disecate cu o inocentă cruzime : scrisul Luciei Demetrius este „deosebit de precipitat, de gîfîit”, „scris de umplutură”, „pleonastic” (recenzentul vrea să spună : redundant), cu o sintaxă „de-a dreptul mutilată” și cu nenumărate „nonsensuri lexicale” ; cartea e inautentică, mostră de literaturizare („toți eroii vorbesc pretențios și literar, ca niște poeți de provincie, numai în metafore, în imagini, cu «stil»”) și, dată fiind „neputința de a merge la esențial” a autoarei, seamănă cu „reportajele anoste, comune, care spun tot ce se oferă ochiului, fără să vadă în adînc”. (Astăzi, cînd proza minimalistă e în mare vogă, criticii s-ar arăta cu mult mai indulgenți...) Păcatul subiectivității auctoriale e amendat (și) prin aluzii răutăcioase, extraliterare : autoarea arată o prea mare simpatie pentru personajul său, Tony Bracinski – „Ceea ce

1. Pompiliu Constantinescu, în *Vremea*, XI, nr. 529/1938, p. 9.
2. Perpessicius, în *România*, I, nr. 102/ 1938, p. 2.
3. Mărgărita Miller-Verghy, în *Revista scriitoarelor și scriitorilor români*, nr. 3-4, 1938, pp. 23-25.
4. E. Lovinescu, „Notă asupra literaturii noastre feminine”, în *Revista Fundațiilor Regale*, VI, nr. 7, iulie 1939, p. 181.
5. Laurențiu Fulga, în *Viața literară*, XIII, nr. 14, aprilie 1938, p. 2.
6. Ovidiu Papadima, în *Gândirea*, nr. 3/1938, p. 158.
7. Miron Radu Paraschivescu, în *Facla*, XIX, nr. 2125, 28 februarie 1938, p. 2.

ne silește într-una să ne întrebăm dacă Tony Bracinski este oare într-adevăr un erou de roman sau este un bun și apropiat amic al autoarei". Dar ceea ce îl indignează mai mult și mai mult pe Miron Radu Paraschivescu – pe care, altfel, cu greu ni l-am putea imagina acum în postura unui aprig apărător al pudoarei în literatură – este îndrăzneala unor scene erotice din *Marea fugă*. Pudicul cronicar nu dă nici un citat ilustrativ, ca să nu șocheze inocența cititorului, dar indică scrupulos niște pagini : „Scenele de dragoste de la paginile 62 și 80 sînt de-a dreptul jenante"[1].

Cel mai vehement și cel mai expresiv contestatar al Luciei Demetrius este G. Călinescu. După toate aparențele, acesta a făcut o adevărată fixație pentru cărțile tinerei scriitoare. La apariția *Marii fugi* simte nevoia de a publica două cronici devastatoare, una mai amplă în *Adevărul literar și artistic*[2], cealaltă, un adaos pamfletar, în *Viața românească*.[3] Criticul scrie parcă sub imperiul unei stări ne nestăvilită nervozitate, așa încît uită să-și argumenteze afirmațiile. Pe mari porțiuni, discursul său este un delir :

> „O încercare bărbătească neizbutită nu descalifică pe un autor pe care-l putem socoti capabil de multe alte întreprinderi. O încercare feminină neizbutită este însă penibilă. Femeia care, voind cu orice preț să facă literatură, își dezvăluie chipul ei de a vedea lumea, dezamăgește (cînd acest chip e trivial) asupra sufletului feminin în genere".

Articolul lui G. Călinescu din *Adevărul literar și artistic* se învîrte obsesiv în jurul ideii de trivialitate. Trivială îi pare criticului chiar

1. Iată scenele incriminate : „Ca o floare adîncă și udă, cu netezimi și crispări ciudate, ca o floare carnivoră, lacomă, se deschidea și se strîngea avidă gura deasupra gurii ei. Julie simți în tot trupul răspunsul pe care ar fi vrut să-l oprească, unda caldă a bucuriei fiecărui mușchi care se făcea săgeată în continuu mers fără oprire, cîntecul ca de ghioc trezit în ea toată. Încercă să-și stăpînească mîinile să nu îmbrățișeze, să le ție lîngă ea, coapsele să nu cheme, picioarele să nu facă șerpi pentru copacul tînăr de lîngă ea. Învelită în brațe, cu pieptul dezgolit întîlnind pieptul larg, cal și cunoscut al lui Tony, cu șoldurile întîlnindu-i mușchiuloase și tari șoldurile, Julie gîndi iar, cu tot sîngele : Viață ! Și se topi în matca ei" ; „N-ar trebui să-l lase să-i descopere umerii, n-ar trebui nimic, n-avea nici o putere, îi era parcă somn. Nu voia nimic nici să se întîmple, nici să nu se întîmple, și deodată îi fu iar foarte frică, cînd îi simți aproape de șolduri, șoldurile, o frică groaznică, o frică de cap și în pîntece parcă, o groază neîntovărășită de nici o senzație. Apropierea, atingerea era concretă, fără ecouri, fără prelungiri, netă și simplă. Nu putea să spună nimic, cu gîtlejul de piatră, cu mîinile pe divan. O impresie de isprăvit, de «nu există mai departe» cum trebuie să fie în fața morții, o cuprinse. Aștepta. Tony își ținea capul pe gîtul ei. Îi văzu în semiîntuneric ochii închiși, gura puțin întredeschisă. Parcă dormea și de dincolo de somn, din inconștient, sigur, dar îngrozitor de încet, trupul începea un ritm al lui, orb și precis" – *Marea fugă*, ed. cit.
2. G. Călinescu în *Adevărul literar și artistic*, nr. 914/1938, p. 15
3. *Idem*, în *Viața românească*, XXX, nr. 7, iulie 1938, p. 78-79

proza de notație minuțioasă a cotidianului practicată de Katherinei Mansfield, pe care – crede Călinescu – Lucia Demetrius o imită. Romanul este, în viziunea tulburată de furie a criticului, de la un capăt la altul „trivial", „odios", bîntuit de „libidine" și presărat cu „scîrboșenii". „Odioasă este, literar vorbind, domnișoara Lucia Demetrius ori de cîte ori se analizează, ca să zicem așa, nefăcînd altceva decît să se excite în acest trist erotism lucid". Iar ultima propoziție a cronicii este o teribilă contrarecomandare : „Cartea domnișoarei Lucia Demetrius este dezgustătoare"...

V.4.6. Efigii ale fetei bătrîne : *Destine* (1939)

Primirea ostilă care i se face romanului *Marea fugă* nu pare să o descurajeze pe autoare. Dovadă că un an mai tîrziu (în 1939) publică un volum de nuvele, *Destine*[1], adunînd laolaltă proze mai vechi apărute în periodice, și o plachetă de versuri, *Intermezzo.* Asupra acesteia din urmă nu vom stărui, după cum nu ne vom opri nici asupra volumului de poeme din 1947, *Flori de hîrtie*. De altfel autoarea însăși pune prea puțin preț pe producțiile sale lirice, considerîndu-le, poate, nu mai mult decît un „intermezzo", un joc, un moment de respiro. O spune și în *Memorii* și în interviuri. „Poeziile mele nu erau chiar poezie (...). În versurile mele a fost totdeauna ceva neisprăvit parcă, ceva asemănător cu schița unei poezii care va trebui mai tîrziu închegată și desăvîrșită. Poate că mai scriu și azi versuri uneori, dar nu le socotesc vrednice de publicare. Sînt, ca și acelea din tinerețe, niște gemete îmbrăcate în metafore colorate".[2] Sînt poeme cvasi-prozaice urzite din notații realiste (uneori chiar autobiografice), descrieri de peisaje citadine ori confesiuni nesofisticate ale unei îndrăgostite nostalgice ; sînt reflecțiile unei însingurate, străbătute de melancolice aluzii livrești. Anumite texte surprind cotidianul mărunt în maniera unui Geo Bogza :

> „Și aici, și aici, la al doilea cat/ în dosul perdelii vărgate în roșu,/ între patul înalt și dulapul flamand/ ar fi cu putință tot ce e viața mea./ Aș închide pe seară obloanele verzi, /aș coase un nasture sub lampa cu gaz,/ aș fierbe supa pentru lucrătorul/ din orașul cu fabrici./ Unde mă duc ? Unde mă duc ? Spre ce ?/ Trec iute prin sate și orașe mărunte,/

---

1. Nu-și mai găsește de această dată un editor bucureștean, așa că volumul are parte de o proastă difuzare și trece ca și neobservat. Octav Șuluțiu o ajută pe autoare să publice cartea la o editură din Sighișoara nou înființată, Editura Miron Neagu. „N-am încasat pentru carte nici un ban de la Miron Neagu, dar la o trecere a mea prin Sighișoara mi-a dăruit cinci mere frumoase. Asta a fost dreptul meu de autor" (Lucia Demetrius, *Memorii*, p-235).
2. „Cu Lucia Demetrius depre expresia unui destin", în *Romanul românesc în interviuri. O istorie autobiografică*, Antologie, sinteze bibliografice și indice de Aurel Sasu și Mariana Vartic, ed. Minerva, București, 1985, I, partea II, p. 791.

> aleargă simplonul grăbit și indiferent./ De la fereastra unei case cenușii/ un braț alb de femeie scutură un covor./ E brațul Eugeniei Grandet?/ Eu nu mai știu să deosebesc literatura de realitate (...)".[1]

Oricum, Lucia Demetrius este cu adevărat poetă în multe dintre textele sale prozastice; în special în nuvele și în numeroase pagini ale romanului *Tinerețe*.

Volumul *Destine* se nutrește, ca și celelalte cărți ale Luciei Demetrius, dintr-o atmosferă de melancolie maladivă, din obsesiile binecunoscute ale autoarei: dramatismul mut al insignifiantei existențe feminine, singurătatea, ratarea, alienarea printr-o dragoste monomană, bolile sufletului și suferințele trupului, presimțirea unui rău nedefinit, metafizic. Talentul de analistă al Luciei Demetrius iese mai clar în evidență aici decît în romane. Secvențele de realitate sînt decupate cu o mînă mai sigură, conflictul – desfășurat de cele mai multe ori în planul obscur al vieții interioare – este mai precis circumscris, narațiunea se dispensează de amănuntele nesemnificative, parazitare, chipurile personajelor capătă mai mult relief, iar analiza atinge o mai mare adîncime. Fiecare dintre cele douăsprezece texte ale volumului prezintă un „caz", este o fișă clinică descriind simptomele unui derapaj existențial. Personajele, vizitate de boală, de bătrînețe, de eșec sau de moarte, se integrează unei lumi închise, monotone, mecanice, guvernate fatal de biologie, ca și de legea care împinge spre putrefacție fructul dospit inutil.

Un personaj tipic pentru aceste proze de atmosferă decadentă este fata bătrînă, a cărei siluetă tragică și grotescă deopotrivă, rigidizată și încovoiată de sentimentul zădărniciei, este privită parcă printr-o lentilă ce-i exagerează diformitățile. E lentila simțului comun în virtutea căruia destinul feminin își află împlinirea exclusiv în dragoste, mariaj, procreație, maternitate. Pentru mentalitatea patriarhală, remarcabil surprinsă uneori în nuvelele Luciei Demetrius, celibatul femeii apare ca o anomalie și ca un stigmat. Alexandra, eroina din nuvela *Cătușe*, își irosește tinerețea într-o așteptare fără țel. La mai puțin de treizeci de ani se claustrează în camera-i cu miros de violete și de naftalină, intoxicîndu-se cu amintirea unei iubiri nefericite. Nu se ocupă cu nimic, nu i se întîmplă nimic, singurele evenimente din viața ei sînt rarele și ciudatele vizite ale Martei. Amîndouă au iubit același bărbat, amîndouă au fost părăsite de el și se întîlnesc pentru a-l evoca, întreținînd un fel de complicitate amestecată cu rivalitatea. O rivalitate în abstract, fără obiect, o ficțiune în care cele două se complac, bovarice. Interesul nuvelei stă în spectacolul dialogului lor – limitat maniacal la iubirea pentru Petru –, pus în scenă ca un elegant duel de

---

1. Lucia Demetrius, *Oriunde, pretutindeni*, în *Intermezzo*, Editura „Frize", Mihai Chirnoagă și George Vaida, 1939.

false amabilități și de insinuări veninoase. În *O zi plină*[1] (titlul este o antifrază) este supus analizei sufletul uscat al unei domnișoare cvadragenare, Jeanne, pe care singurătatea, frustrările, vidul unei existențe fără sens au îmbătrînit-o prematur. Își petrece zilele plimbîndu-se somnambulic prin Paris, mică, ștearsă, neluată în seamă de nimeni, terorizată de veselia inconștientă a perechilor de îndrăgostiți și de chipurile urîțite ale bătrînilor. Trăiește în plină halucinație, paralel cu realitatea, singură cu obsesiile ei. Rivala sa e propria-i mamă, o femeie cu un trecut plin, aventuros, care o privește cu milă și cu un abia disimulat dispreț. La bătrînețe, aceasta s-a retras într-un fel de azil (o pensiune de lux pentru bătrîni), unde își continuă, acum în mod amuzant, grotesc, viața de flirt și de cochetărie. Crudă, își jignește fiica sfătuind-o să-și închirieze la rîndul ei un apartament în respectiva pensiune. Rănită, Jeanne umblă în neștire pe străzi o zi întreagă, urmărită de imaginea caraghioasă a bătrînilor vecini ai mamei ei și, în fond, urmărită de propria ei bătrînețe, din ce în ce mai amenințătoare:

> „În sală, cea mai variată, cea mai bogată colecție de capete zbîrcite, tremurătoare sub peruci proaspăt frizate, pe trupuri șubrede, subțiri sau mormane informe sub dantela neagră, catifeaua cu paiete, pelerinuțele cu jeuri arborate sărbătorește. Toate penele, dantelele, bijuterile și danturile fuseseră scoase din casete și din scrinuri. Invitații, fantomatici și ei, își legănau capetele aidoma pe trupuri scîrțîitoare, țepene, frunți pleșuve peste piepturi pline de decorații. Mirosea a supă de zarzavat, a ceai de tei, era mai liniște decît în orice local cunoscut pînă atunci. Din cînd în cînd cîte un baston cădea cu zgomot pe ciment de pe speteaza scaunului unde fusese agățat, o tuse era stăpînită cu greu”.[2]

Exemplare variate din rasa fetelor bătrîne găsim și în *Casa din Strada Cetatea Veche*, proză compusă meticulos, atentă la detaliile de atmosferă și la pictura de medii ; în pensiunea unei văduve dintr-un orășel montan s-au aciuat doar femei ciudate : bătrînele domnișoare Doll, bigote simpatice, inofensive, o fată plăpîndă, ștearsă, care oftează și scrie poezii (poreclită „molia mică”), o domnișoară trecută de prima tinerețe, Théa Alexandros, care dă lecții de pian, se preocupă de mobilierul modern, citește, e în pas cu moda și speră în van să se mărite, doamna Bernholtz, care și-a părăsit inexplicabil soțul și se vaită tot timpul că e singură, o actriță cam deocheată (Luli Braun) și, în fine, servitoarea Olga, „mare cît o cămilă albă”. Gesturile lor mecanice, de „jucării stricate” sînt urmărite de un ochi obiectiv, cu o curiozitate de entomolog. Viața lor liniștită, retrasă ascunde pofte neîmplinite, porniri isterice. Autoarea, un pic malițioasă, se amuză înscenînd acestor

---

1. În mod aberant, autoarea a fost acuzată de a fi plagiat, în *O zi plină*, romanul Virginiei Woolf, *Doamna Dalloway*.
2. Lucia Demetrius, *Destine*, Editura Miron Neagu, Sighișoara, 1939, p. 72.

personaje tragic-comice o dramă absurdă. Cînd în pensiune se stabilește în sfîrșit un bărbat, singurul, actorul Lubeck, casa cu femei intră într-o stare febrilă. Foarte curioase să afle mai multe despre noul chiriaș, pe care îl pîndesc cu priviri onctuoase, două locatare scotocesc într-o zi prin odaia acestuia ; de teamă să nu fie prinse asupra faptului, aruncă la întîmplare pe podea o țigară aprinsă și casa – „bătrînă” ca și personajele care o locuiesc – arde pînă la temelii. În mare parte volumul *Destine* se prezintă ca o colecție de curiozități.

Remarcabile sînt nuvelele *Ultimele zile ale Ioanei Lazăr* (una dintre cele mai des citate proze ale Luciei Demetrius), *Febră*, *Generații* și *Destine* – construite pe obsesia bolii, a perisabilității trupului, a fragilității umane. Prima dintre aceste nuvele este un fel de „cronică a unei morți anunțate”, un jurnal de sanatoriu notînd împuținarea progresivă a resurselor eroinei. Ioana Lazăr, femeie cu un trecut oarecare, nu tocmai fericit – modestă profesoară la Sighișoara, tînără încă, ducînd cu sine amintirea unei iubiri neîmplinite și a unei căsnicii banale de numai doi ani – s-a internat la un sanatoriu bucureștean pentru a-și trata un ulcer cronicizat și, după trei luni de agonie, moare pe masa de operație. Scurgerea fiecărei zile sapă tot mai adînc în ființa ei ulcerată, chinuită de melancolie ; suferinței trupești i se adaugă suferința de a se fi îndrăgostit de medicul care o tratează. Stările de nervozitate, de febră, delirurile, depresiile, contorsionările trupului și ale sufletului sînt excelent descrise. Din nou referirea la Blecher devine inevitabilă. Și la acest autor și în prozele cu bolnavi ale Luciei Demetrius distingem preocuparea de a surprinde în mișcare mecanismele halucinației, de a vedea cum contururile realului se schimonosesc amenințător sub imboldul durerii. Discursul, poros și hipersenzitiv, captează poezia aiuritoare a subconștientului. În *Febră* vedem cum se nasc fantasmele în mintea unui copil bolnav, fetița Zuki (și ea îndrăgostită, ca și Ioana Lazăr, în felul ei copilăresc, inocent, de medicul cel cumsecade care îi înțelege suferința !). În *Generații* o adolescentă bolnavă de ftizie derulează, pe patul de moarte, filmul trist și monoton al destinelor frînte din familia ei. Nuvela *Destine* înfățișează într-o manieră rece, detașată, cvasi-comportamentistă, o situație limită : evoluția unei femei de la nevroză la nebunie. Într-o pensiune montană (unul dintre toposurile favorite ale nuvelistei) sosește, printre turiștii veseli și gălăgioși, un cuplu bizar : soț și soție, oameni între două vîrste, necomunicativi, cu chipuri mohorîte. Bărbatul suferă de o hipersensibilitate ce depășește limitele normale, iar psihiatrul i-a prezis că va înnebuni fulgerător. Cea care înnebunește prima e însă soția, terorizată de crizele zilnice ale bolnavului și de gîndul că predicția medicului se poate adeveri dintr-o clipă în alta.

V.4.7. Insolitul psihologiilor aberante: *Album de familie* (1945)

Tot o proză a bolii, a cazurilor de labilitate psihică, a eșecurilor sentimentale ori a dramelor de familie practică Lucia Demetrius și în al doilea volum de nuvele, *Album de familie* (1945). Scrisul e aici mai matur decît în *Destine*. De la notația fugară autoarea trece la descrierea tacticoasă a atmosferei și a mediului (trecere anunțată de piese ca *Ultimele zile ale Ioanei Lazăr* sau *Generații*), ceea ce creează o impresie de clasicitate, de soliditate a narațiunii. Situațiile psihologice exploatate sînt, în mare parte, mai complicate, analiza stărilor limită ține seama acum de un complex de motivații, între care determinăriile ereditare sau acumulările biografice. Crizele, deraierile nu mai fac parte din scenariul vieții de zi cu zi (nu mai sînt accidente obișnuite, ca în *Cătușe* sau *O zi plină*), ci frizează patologicul ori senzaționalul. *Album de familie*, nuvela ce dă titlul volumului, pictează în tușe naturaliste un tablou al dezintegrării familiei burgheze (fără note tendențioase, pentru că cel puțin deocamdată autoarea este o estetă, în ciuda simpatiilor sale ideologice de stînga). Atmosfera și decorurile sînt decadente. La un conac boieresc de pe la finele secolului al XIX-lea se petrec întîmplări îngrozitoare: alianțe nefericite din care se nasc copii debili sau retardați („Ioniță, idiotul, copilul care se tîra pe brînci, cu gura băloasă"; „un prunc alb, fără culoare, ca un vierme de mormînt"), adultere „romantice", amoruri incestuoase; greșelile unei generații le cheamă fatal pe cele ale generațiilor următoare, iar rezultatul e fie boala, fie sinuciderea. Poezia extincției și a descompunerii se insinuează în iatacurile blestemate, în încăperile cu draperii grele de mătase, cu mobile vechi, de familie, cu oglinzi argintate. Talentul nuvelistei se vădește în știința de a amenaja decorurile în care personajele își trăiesc nenorocirile și de a doza, ca pe o otravă, tensiunile ce culminează cu catastrofa. O dramă de familie fin regizată – petrecută în ambianța puritană a lumii bune românești de la mijlocul veacului al XIX-lea – este și *Poveste veche*: o tînără cu o viață ireproșabilă e surprinsă de logodnicul ei în compania unui domn în vîrstă necunoscut; fata nu se devinovățește în nici un fel, nu mărturisește că acesta este adevăratul său tată (nu cel cunoscut de toată lumea și mort de cîțiva ani), ca să nu trădeze astfel greșeala de tinerețe a mamei sale care avusese demult o aventură secretă la Paris. Logodna se strică, iar tînăra dezonorată se stinge răpusă de o boală de nervi. Povestea e depănată pe îndelete, după tot tipicul unei proze realiste clasice în care autoarea deconstruiește subtil, netendențios, clișee ale unei mentalități patriarhale. O nuvelă înrudită este *Zi de noiembrie*, al cărei conflict vizează tot drama mută a feminității în mediul sufocant al familiei burgheze. Lucia Demetrius uzează aici de o strategie narativă ceva mai sofisticată decît în alte texte: o zi tensionată

din viața unei familii e percepută prin ochii unui copil de doar cîțiva ani. Băiețelul, care nu-și dă seama ce se petrece în jurul lui, înregistrează pe parcursul zilei tot soiul de amănunte ce-i par neobișnuite și, fără să știe de ce, se simte îngrozitor de trist : tatăl a plecat pentru cîteva zile de acasă, mama nu a venit la micul dejun, s-a furișat apoi în camera ei și a văzut-o punîndu-și toate rochiile din șifonier în niște geamantane mari, a auzit-o cum cere să i se aducă trăsura, pentru ca mai tîrziu să o surprindă despachetînd. Femeia pare cînd absentă, cînd pradă unei febrilități extraordinare, plînge tot timpul, are gesturi nervoase și veșmintele în dezordine. Spre seară, fericiți că mama nu mai pleacă, băiatul și cele două surioare se joacă zgomotoși cu o minge ; le vine ideea să ascundă jucăria în odaia mamei, unde îi așteaptă o viziune terifiantă : trupul inert al femeii chircit oribil pe canapea. Revelat inocenților, macabrul pare și mai destabilizator.

În majoritatea textelor din *Album de familie* nota dominantă este dată de insolitul unor situații psihologice aberante. Nevrotici, depresivi, fobici, maniaci, schizoizi, sinucigași traversează în chip de năluci această proza a realităților crepusculare. Nuvelistica Luciei Demetrius descrie cu precădere lumi bolnave ce-și așteaptă prăbușirea. Cadrul în care „se joacă" acest spectacol al extincției iminente este fie – cum am văzut deja – interiorul fastuos și desuet al familiei burgheze, fie spitalul ori sanatoriul de odihnă, fie burgul transilvan bîntuit de melancolie. În *Sanatoriul de odihnă*, proză cu intuiții comportamentiste (ca și *Destine* sau *Zi de noiembrie*), spectacolul bolii psihice este descris firesc, detașat, rece ; perspectiva îi aparține unui pacient – un funcționar ajuns în sanatoriu din cauza surmenajului – care observă cu atenție și cu inocentă mirare comportamentele stranii ale bolnavilor din jurul lui, fără să-și dea seama că este el însuși bolnav. Din confesiunea sa naivă, cît se poate de verosimilă, se constituie un fel de jurnal de sanatoriu. Nuvela se sprijină pe abilitatea de a crea un puternic efect de insolitare.

Nici proza stațiunilor montane și a burgurilor transilvănene nu este cu mult mai senină. *Pensiunea „Steaua magilor"* este o proză cu accente blecheriene, proză a nervilor măcinați de obsesia bolii, a neîmplinirii sau a morții. *Un an de reculegere* narează o experiență sentimentală absurdă a unei doctorițe venite din Capitală într-un orășel săsesc, „pe vremea ploilor mari de toamnă" : îmbolnăvită de singurătate, femeia se îndrăgostește maniacal, nevrotic de un vecin necunoscut din locuința căruia răzbat zilnic acorduri din Beethoven, Ceaikovski, Debussy. *Melopee* – nuvelă ce cheamă, într-un fel, analogia cu imagini, locuri, peisaje din *Accidentul* lui Mihail Sebastian – conține o ciudată poveste de iubire consumată clandestin într-o vilegiatură de o săptămînă prin orășele de munte. Dar poate că cea mai neobișnuită nuvelă din *Album de familie* este *Fantezie romantică*, proză decadentistă cu nuanțe gotice prin care autoarea încearcă să evadeze de sub tirania realismului. Un cuplu de cvadragenari, obosiți de

ritmul existenței bucureștene, se strămută într-un vechi oraș ardelean, construindu-și un mic castel de piatră pe locul unde fusese pînă de curînd un cimitir austriac, în mijlocul unei păduri seculare. Cristina și Andronic Boian (nume cu frapante rezonanțe eliadești!) își înving superstițiile cu oarecare dificultate, repetîndu-și că „un cadavru e mai puțin decît nimic”. Inutil, pentru că de la o vreme spiritele morților încep să viziteze noapte de noapte mintea și visele femeii, fragilizîndu-i psihicul și chemînd-o în cele din urmă pe lumea cealaltă. Reușita majoră este și în cazul acestei nuvele abilitatea de a crea o atmosferă, o poezie a straniului și a tenebrosului.

În nuvelele Luciei Demetrius din *Destine* și *Album de familie*, ca și în acelea de mai tîrziu, realitatea se afundă într-un halou de mister. Și acest mister provine fie din inefabilul unor psihologii în criză, fie din intuiția obscură a vecinătății cu moartea.

În proza sa de tinerețe – mai cu seamă în nuvele și în romanul *Tinerețe* – autoarea experimentează, în felul său, o manieră de raportare la realitate nouă în epocă. E vorba de formula „realismului magic” (termen folosit într-o altă accepțiune decît cea actuală), pe care de altfel încearcă să o definească într-un articol din 1934 trimis de la Paris pentru *Adevărul literar și artistic.*[1] În opinia tinerei scriitoare, formula acestui alt tip de realism ar fi, la noi ca și în altă parte, o soluție de depășire a unei crize după ce performanțele unor autori ca „Balzac, Stendhal, Flaubert și în fine Proust” au epuizat, în diferite direcții, filonul romanului realist masiv, arhitectural, epic și cerebral prin excelență. La romancieri mai noi precum Jean Cocteau, Jean Giraudoux sau Julien Green, Lucia Demetrius remarcă „sforțarea (...) de a introduce în realismul lor, fără a renunța la observație, misterul și supranaturalul”. Ce ar însemna pentru autoarea noastră „realism magic”? O formulă care transformă în mit incidentele vieții cotidiene, reducînd fenomenalul la un scenariu simbolic și subțiind pasta epică prin lirism și mister. „În realismul magic povestirea nu este importantă prin ea însăși (...). Povestirea e numai mijlocul de a evoca printre noi ordinea universală a fenomenelor ce ne depășesc”. Acestei poetici a epicului redus la esență și a misterului/straniului/insolitului insinuat în faptul cotidian cel mai mărunt i se subordonează aproape întreaga creație interbelică a Luciei Demetrius. În alte condiții istorice autoarea ar fi putut evolua, după război, spre o proză care să urmărească raporturile subtile dintre psihologic și metafizic.

*

Anii de război sînt pentru Lucia Demetrius ani de indigențe și de infinite frustrări. Proza scrisă în această perioadă (nuvelistica din

---

1. Lucia Demetrius, „Realismul magic”, în *Adevărul literar și artistic*, XIII, nr. 712, 29 iulie 1934, p. 9

Album de familie) se resimte din plin de pe urma pesimismului autoarei. Din 1941 scriitoarea nu mai lucrează la Societatea Malaxa, trăiește o vreme din expediente (traduceri, colaborări la reviste), apoi și acestea îi sînt refuzate din cauză că, stigmatizată ca fiică a unei evreice, a devenit indezirabilă. Scrie în 1941 piesa *Turneu în provincie* (piesă despre dramele vieții de actor)[1] și i-o prezintă lui Rebreanu, director al Teatrului Național : „Mi-a spus cu sinceritate, fără să mă poarte cu vorba, că se temea să mă joace, de vreme ce mama e evreică".[2] Lovitura cea mai puternică vine însă în 1942, odată cu moartea tatălui multiubit. „Credința pe care o avusesem toată tinerețea cu lungi eclipse mă părăsise cu totul".

O altfel de credință îi va lua locul curînd credinței în Dumnezeu : fidelitatea față de idealurile Partidului Comunist. Și frustrările tinereții, și mai vechile sale convingeri stîngiste, și structura sa naiv-entuziastă o vor împinge pe scriitoare pe această cale. E un drum pe care Lucia Demetrius îl percepe ca pe un itinerariu ascetic ce pretinde lepădarea de sine, renunțarea la propria individualitate artistică și supunerea necondiționată față de imperativele realismului socialist. „Înțelegeam că pentru a sluji partidul ca scriitor trebuia să-mi modific scrisul". Așa se face că subtila autenticistă interbelică se convertește după 1948 într-o ferventă militantă comunistă. Întorcîndu-se la pasiunea sa de tinerețe, teatrul, Lucia Demetrius devine în anii '50 – prin best-seller-uri ca *Trei generații* sau *Arborele genealogic*, prin foarte numeroasele piese scrise „pe linie" – unul dintre dramaturgii oficiali ai regimului comunist. Succes pe care îl va plăti destul de scump !...

V.5. Anișoara Odeanu[1]. O „minimalistă" *avant la lettre*

V.5.1. La bal cu Camil Petrescu

„Nu mai scriu. Sînt aproape de sfîrșit. Scriu dezolant – nu sînt mulțumită deloc, cred că am să termin romanul pînă plec, dar am să-l las să-l refac cînd mă întorc, ca să-mi dau seama mai bine de el cînd îl recitesc. Cine știe, voi avea motive să mă preocupe mai mult. Acum n-am avut nici un stimulent. Nu găsesc interesant nimic din tot ce s-a petrecut pînă acum cu mine, a scris-o mult mai bine Mircea Eliade în Întoarcerea din rai *(Pavel Anicet) și Sebastian în* De două mii de ani. *Iscălesc toate părerile lui Camil Petrescu, în rest. Ce mai pot să spun eu în afară de asta ? Nimic Cella, crede-mă, nu*

1. În 1939 prezentase Comitetului de Lectură al Teatrului Național *Dramă burgheză*, dar piesa fusese respinsă din motive extraliterare. A se vedea Lucia Demetrius, *Memorii*, p. 236.
2. *Ibidem*, p. 272.
3. 1912-1972.

> *pot să-mi fac iluzii... Că am iubit ? O spun toate femeile în romanele lor. Că am fost părăsită ? A scris-o destul de bine H. Y. Stahl. Singurătate ? Toți oamenii care gîndesc sînt singuri (...) Că am să mor și n-are să rămînă nimic în urma mea ? Dacă trăiește un Camil Petrescu, un Mircea Eliade – nu mai e nevoie de mine, nu mai pot să contribui cu nimic la nimic, cum mai mult îi face rău unei fete oarecare să semene cu o stea celebră”*[1].

Din pasajul acesta, pe care îl găsim într-o scrisoare trimisă de Anișoara Odeanu, de la Lugoj, bunei sale prietene bucureștene Cella Serghi, desprindem ceva din portretul unei „ființe greu de mulțumit” : sceptică, de o luciditate suicidară, (auto)ironică, incapabilă de auto-iluzionare ; trăsături care imprimă o benefică nervozitate scrisului ei, dar care totodată riscă să-l submineze. O funciară neîncredere în propriile-i înzestrări literare, o modestie paralizantă aliată cu un orgoliu foarte bine disimulat fac ca Anișoara Odeanu să nu se ia cu adevărat în serios ca scriitoare. O inhibă obsesia că nu se poate ridica la nivelul autorilor „mari”, teama de ratare, de mediocritate. O obsesie congenitală, se pare, pe care nici micile „succese literare” de copil precoce, nici reacțiile critice laudative în urma volumului de debut – *Într-un cămin de domnișoare* – nu au putut-o înfrînge.

Doina Peteanu (numele adevărat al Anișoarei Odeanu) a crescut într-o familie de intelectuali și a fost încurajată de mică să scrie literatură. Tatăl său, Aurel E. Peteanu, profesor de istorie și director al liceului „Coriolan Brediceanu” din Lugoj, doctor în filologie, folclorist, este un asiduu animator al vieții culturale bănățene. Mama, Viorica Bujigan, decedată la doar douăzeci și patru de ani, vine dintr-o familie de învățători bănățeni. Orfană de mamă, Anișoara Odeanu beneficiază cu asupra de măsură de atenția ambițiosului ei tată, dornic să o vadă cîndva afirmîndu-se ca literată. Precoce, fetița scrie versuri, povestioare, piese de teatru. În 1922, la vîrsta de zece ani, debutează cu o poezie în revista *Lumea copiilor*. Aurel Peteanu va trimite apoi textele fiicei și la *Răsunetul* și la *Gazeta Lugojului*. Mai mult chiar, înființează o revistă a liceului „Coriolan Brediceanu”, *Primăvara Banatului*, poate și cu scopul nemărturisit de a pune în evidență talentul viitoarei scriitoare. Un talent deloc supraevaluat : și poeziile și povestirile școlăriței Doina Peteanu vădesc ușurință a condeiului, intuiții legate de compoziție și, deja, o destul de bună stăpînire a registrului ironic. Mica poetesă oscilează grațios între o sensibilitate nostalgic-simbolistă și aplecarea către ludic și către spectacolul parodic. Exersează pastișa, scriind poeme în genul lui Minulescu, al lui Vlahuță sau al lui Goga. Prozele sale – schițe, însemnări de vacanță, consemnări de călătorii, impresii din viața de elev – sînt vioaie, jucăușe și, în același timp, arată disponibilitate

1. Scrisoare către Cella Serghi, trimisă de la Lugoj și datată 21 martie 1936. De regăsit în cartea lui Gheorghe Luchescu, *Anișoara Odeanu*, Ed. Napoca Star, Cluj, 2001, p. 159.

pentru observarea caracterelor și a situațiilor. Participă cu succes la concursuri literare, e abonată la premii, pare destinată unei cariere de excepție în lumea literară. Și nu doar la Lugoj e apreciată. Societatea „Tinerimea română" din București îi acordă cîteva premii (cel dintîi în 1925). Cu proza *Un examen de limba franceză* cîștigă premiul întîi la un concurs organizat de *Adevărul literar și artistic* în 1929. În același an părăsește provincia, pregătindu-se pentru „cucerirea" Capitalei. Se înscrie la Facultatea de Litere, urmează cursuri de vară la Dijon și la Grenoble, dar nu-și va da examenul de licență. Din capriciu? Din nonconformism? Dintr-un sentiment al inutilității? Urmează în paralel Facultatea de Drept, pe care o absolvă în 1936. „Adolescența literară și neliterară a Anișoarei Odeanu e arhiplină de premii și nu e nici o îndoială că precocea scriitoare va fi fost cu toate mărturisirile (autobiografice) contrarii, și o studentă silitoare, cîtuși de puțin rebelă și deloc nonconformistă. Nonconformismul (de mai tîrziu) al autoarei e mai degrabă teribilism, cultivat și el fără abuz", opinează Cornel Ungureanu[1].

Sosită la București cu planuri mari de cucerire a lumii literare, Anișoara Odeanu devine brusc ezitantă și rămîne o vreme în expectativă. Se simte străină, se acomodează greu, se descurajează. Așa ne dau de înțeles două scrisori pe care i le trimite unui prieten lugojean, student la Cluj, Liviu Roman, căruia i se plînge de superficialitatea vieții bucureștene. Spre sfîrșitul lui 1930 notează într-o epistolă:

> „Bucureștii mi-a fost fatal de la început, m-am îmbolnăvit din nou ca anul trecut cînd am venit pentru întîia oară aici (...). Ceea ce e clar deocamdată e că la facultate mi s-a impus iarăși un program stupid, mai puțin convenabil ca și anul trecut. Fapt clar mai e și acela că tot mediul superficial de aici m-a intoxicat deja sufletește (...). Aseară am fost pe Calea Victoriei. Cînd am ajuns acasă am izbucnit în plîns. E caraghios, poate, e de neînțeles chiar... Nu știu ce proces s-a petrecut în sufletul meu. Am văzut toate femeile fardate și prost îmbrăcate (pentru că la București sînt cele mai multe femei ridicole, tinzînd fiecare să fie... «frapantă»), bărbații cu fizic impecabil compensînd enorme lacune sufletești, privindu-te toți cu o privire care dezbracă – făcînd apropouri".

Concluzia: „Mi-am dat bine seama că locul nu mi-e aici". Cu precizarea (esențială pentru structura contradictorie a tinerei): „Mă întreb însă, dacă aș veni la Cluj, n-aș regreta odată tot ce disprețuiesc acum? Am o fire curioasă și veșnic nemulțumită... Știu să iau repede hotărîri, dar, din nenorocire – știu să le regret"[2]. În Banat se va întoarce tîrziu, abia după război, constrînsă de împrejurări. Tinerețea efervescentă,

1. Cornel Ungureanu, „Întîmplări din realitatea imediată", în *Contextul operei*, Editura Cartea Românească, București, 1978, p. 204.
2. Scrisoare către Liviu Roman, datată 22. XI.1930, de regăsit la Gheorghe Luchescu, *op. cit.*, p. 176.

agitată, contradictorie și-o trăiește, la maximă intensitate, în „superficialul" oraș al lui Mitică, în a cărui atmosferă se pare că se integrează totuși foarte bine un spirit mobil, ironic, relativizant ca al Anișoarei Odeanu. Capitala, cu tentațiile ei multiple, cu spectacolul inepuizabil al străzilor supraaglomerate, cu cluburile și variatele locuri de distracție (cinematografe, ștranduri, patinoare, cafenele, toate în plină ecloziune în deceniul al patrulea...), cu mistica vieții moderne (mistică a dinamismului, a înnoirii permanente), cu mirajul evenimentului (fie el politic sau cultural) trăit pe viu, urmărit „în direct" o prinde în vîrtejul său pe tînăra venită din liniștitul Lugoj. Întîlnirea cu Capitala are la început un efect hipnotic asupra ei. Se lamentează, cum am văzut, din cauza senzației de vid pe care i-o lasă viața bucureșteană, dar ea însăși consimte a fi confiscată de mediul care, chipurile, o dezgustă. În scrisoarea din care am citat deja îi scapă o mărturisire despre pasiunea ei pentru dans. „Dansez mult", recunoaște ea ; după cum își recunoaște și plăcerea de a hoinări pe Calea Victoriei... Într-o altă scrisoare, adresată aceluiași Liviu Roman, se confesează cu tristețe și cu autoironie în privința dificultății de a mai scrie literatură :

> „Știi ce activitate am de cînd am venit aici ? Nici nu știu cum să ți-o descriu... Sau, să nu mai fac prea multă introducere : nu mai scriu aproape nimic, în schimb mi-am desfășurat tot spiritul umoristic în cele trei teze de la cele trei examene de pînă acum. La Papahagi la Filologie am încheiat : concludem că o aton se transformă în limba română... (etc.) și că lucrarea merită 4. Mi-a dat totuși după cît am auzit 7, cea mai mare notă din scris... Mîine dau examen cu Dl. Dragomirescu, azi a dat la una din serii un subiect foarte amuzant, să scrie fiecare o narațiune descriptivă de autocritică. În fine, sînt copilării care nu interesează... Și vezi – mi-e teamă să nu devin banală"[1].

Trei ani mai tîrziu, depășind în fine perioada de criză, Anișoara Odeanu își va transfigura cele dintîi impresii bucureștene într-un roman cvasi-autobiografic, *Într-un cămin de domnișoare*. Odată cu aclimatizarea în „orașul furnicar" îi revin spontaneitatea și pofta de scris. Își scrie cartea fără inhibiții (în doar o lună, pretinde autoarea), „debarasată de ideea de a părea inteligentă, ca și de altă poză literară, cu un curaj al sincerității absolute"[2]. Întreprinderea sa nu e totuși lipsită de obstacole, pentru că

> „frumoasele mele fraze împănate pînă la plesnire cu metafore, în loc să mă ajute mă încurcau de nu mai știam, după fiecare pasaj, de unde să mă mai iau. Pînă la urmă, furioasă, am luat hotărîrea de a renunța la toate armele strălucitorului meu «talent» și de a scrie simplu, așa cum am gîndit, așa cum am simțit, cu riscul de a părea proastă".

1. *Ibidem*, p. 175.
2. Anișoara Odeanu, *Camil Petrescu așa cum l-am cunoscut*, în vol. *Camil Petrescu. Trei primăveri*, Ediție alcătuită de Simona Dima, Ed. Facla, 1975, pp. 69-82.

Sînt fraze ce repetă fidel arhicunoscute principii camilpetresciene de poetică a romanului. Principii la care Anișoara Odeanu se convertește, se pare, după ce face cunoștință, în vara anului 1933, pe plaja de la Eforie, cu Camil Petrescu. Cei doi nu schimbă în vara cu pricina mai mult de cîteva vorbe, dar faptul că în loc să întîlnească, așa cum se aștepta, un „profesor bătrîn și pedant", face cunoștință cu „un bărbat tînăr ca înfățișare, cu o grațioasă stîngăcie de adolescent" o va fi stimulat pe Anișoara Odeanu să-l citească mai atent pe creatorul Doamnei T. Dacă ar fi să dăm crezare în întregime relatărilor tîrzii ale autoarei, ea ar fi ajuns la atari considerații asupra scrisului „dintr-un fel de instinct", independent de teoriile lui Camil Petrescu, pe care le-ar fi descoperit cu „surpriză" abia după ce a încheiat *Într-un cămin de domnișoare*. Greu de stabilit dacă lucrurile stau într-adevăr așa! Cert este că pentru această scriitoare Camil Petrescu a reprezentat – pînă la sfîrșit – principalul reper, principalul model. O recunoaște cu nenumărate ocazii (anchete, interviuri, automărturisiri) Anișoara Odeanu însăși. „Camil Petrescu a fost personalitatea literară care mi-a influențat în cea mai mare parte destinul, susținîndu-mă în tehnica cea mai grea, aceea a epicului pur"[1]. În plus, scriitoarea a avut în Camil un foarte bun prieten – un sfătuitor de încredere pe teme literare și nu doar literare –, un interlocutor „inițiat în toate domeniile posibile, pînă și în materie de îmbrăcăminte, coafură și machiaj feminin", povestește Anișoara Odeanu în *Camil Petrescu așa cum l-am cunoscut*. Această prietenie literară se înfiripă în 1934, la un an de la prima întrevedere, tot la Eforie. Spre surprinderea chițibușarului prozator, tînăra frumoasă, jovială, sportivă, cu atitudine de „miliardară americană", înnebunită de „cele mai abracadabrante dansuri" pe ritmuri de jazz a scris între timp o carte. „Am scris un roman care cred că are să vă placă", îl avertizează ea pe Camil, amuzîndu-se în sinea sa de privirea neîncrezătoare a acestuia. Cîteva luni mai tîrziu, după ce romanul apare la editura Adevărul (ajungînd într-o singură lună la două tiraje!) „cu un titlu caligrafic și o fotografie mironosită pe copertă", Anișoara Odeanu devine unul dintre musafirii frecvenți ai lui Camil Petrescu în apartamentul său modern de pe strada Cîmpineanu. O musafiră fermecată de „multilateralitatea" maestrului, redusă la tăcere de o admirație fără rezerve:

> „Camil Petrescu n-avea nici un fel de familie, în casa lui întîlneam însă întotdeauna lume, intelectuali din publicistică, actrițe de teatru, angrenați în discuții foarte animate. (...) Cînd îl oboseam din cauza efortului de a ne auzi, Camil Petrescu ne mărturisea cu un zîmbet dezolat și toți ne retrăgeam. Eu, de fapt, nu-l oboseam, pentru că mă mărgineam

1. *Idem*, în „Sentimentul veșnicului debutant (confesiuni de atelier)", răspuns la o anchetă realizată de Ion Oarcășu, în *Tribuna*, XV, 11 noiembrie 1971, nr. 45, p. 6.

> să tac și să ascult și multă vreme nu m-a certat cum făcea cu ceilalți prieteni ai lui”[1].

Nimic ambiguu, tulbure în relația tinerei autoare cu maestrul ei ; Camil a fost pentru ea un frate mai mare, un îndrumător, nimic altceva. Asupra acestor nuanțe Anișoara Odeanu stăruie într-o convorbire cu Cornel Ungureanu :

> „Într-un interviu pe care ni l-a acordat în anul 1970 (și la a cărui variantă detaliată a renunțat, oferindu-ne răspunsuri «scrise») scriitoarea insista asupra relației dintre ea și Camil Petrescu : Camil a fost întotdeauna omul admirat și nu mai mult ! El era eroul sacru al vieții literare în care se cantonase, cu atîta uitare de sine, la începutul deceniului al patrulea, Anișoara Odeanu”[2].

De ce va fi renunțat totuși scriitoarea la varianta inițială, detaliată a interviului ? Și de ce exegetul său simte nevoia să sublinieze această renunțare ? Ne aflăm, desigur, pe terenul alunecos al speculațiilor. Și al fireștilor tăceri discrete.

V.5.2. Studentele anilor ’30 : *Într-un cămin de domnișoare* (1934), un *best-seller* al tinerei generații

Cartea de debut a Anișoarei Odeanu corespunde perfect așteptărilor de lectură ale deceniului patru. De unde și dublul său succes, de critică și de librărie. *Într-un cămin de domnișoare*[3] este un roman tipic pentru anii ’30 : roman citadin, nutrit – ca atîtea alte cărți ale vremii – dintr-un soi de fervoare de a surprinde ritmurile extrem de vii ale orașului modern și dintr-o mistică a tinereții, a vitalității exuberante ; totodată roman subiectiv, în căutarea autenticității. Subiectul – cu vădite ecouri autobiografice – are în vedere, în linii mari, întîlnirea decisivă a unei tinere provinciale cu mirajul „cetății vii”. Dany Penzza (dublu ficțional al Doinei Peteanu...), studentă la Literele bucureștene, consemnează într-un jurnal foarte sprințar ceva din experiențele sale de căministă și de inocentă descoperitoare a vieții Capitalei, plictiseala cursurilor neatractive, micile dezamăgiri sentimentale, indecizii și nemulțumiri, tot felul de povești culese din viața fără surprize mari a colegelor sau, pur și simplu, impresii disparate, reverii adolescentine.

---

1. Anișoara Odeanu, în *Camil Petrescu. Trei primăveri*, ed. cit.
2. Cornel Ungureanu, *Anișoara Odeanu, contextul unor romane*, Studiu introductiv la Anișoara Odeanu, *Într-un cămin de domnișoare/Călător din noaptea de Ajun*, Ed. Facla, Timișoara, 1983, p. 13.
3. Editura Adevărul, 1934 ; republicat sub titlul *Anotimpul pierdut* la Ed. Eminescu, București, 1971 și ulterior cu titlul inițial la Editura Facla, Timișoara, 1983, împreună cu *Călător din noaptea de Ajun*, într-o ediție îngrijită, adnotată și prefațată de Cornel Ungureanu.

Tonul jucăuș și (auto)ironic cenzurează pudic tristeți nelămurite, melancolii doar aparent benigne. Să nu uităm : sîntem în epoca de mare vogă a jurnalului intim și a convenției romanești ce ia drept pretext epic jurnalul. Mare parte dintre principiile de construcție narativă ale „tinerei generații" autenticiste i se potrivesc ca o mănușă romanului Anișoarei Odeanu[1], chiar dacă „romanul mai avea încă influențe ionelteodoresciene". „În orice caz, nimeni nu s-ar fi gîndit că luasem ca model *Maitreyi*, dar îmi descoperisem propriul meu filon de «prospețime și autenticitate», de «luciditate și inteligență», după părerea cel puțin a iluștrilor mei critici"[2].

Citit astăzi, după mai bine de șaptezeci de ani de la publicare, romanul *Într-un cămin de domnișoare* se înfățișează în bună măsură ca un roman document. Un document devenit pitoresc, insolit, prin aceea că a căpătat patina vremii. Un album de vechi fotografii de epocă și o colecție de impresii „pe viu" despre cum se comportă o fată relativ independentă și relativ emancipată în anii '30 ai secolului trecut ; prim-planuri dintr-un cămin pentru studente burghez, liniștit, cochet sau din amfiteatrele de la Litere pe unde defilează elegante „fete în floare" sau fete mărunțele și tocilare, juni misogini, dascăli pedanți.

Condeiul lui Dany Penzza – copil teribil, amestec de candoare și de prematură plictiseală de viață, de entuziasm și de debusolare – transcrie cînd cu vervă, cînd cu lehamite forfota orașului și fermentația tinereții claustrate „într-un cămin de domnișoare". Comentează cu maliție gesturi, dialoguri, întîmplări mărunte ; persiflează idealurile standard ale fetelor care le imită pe Greta Garbo și pe Marlene Dietriech sau truda tocilarelor lipsite de imaginație. Dar eroina nu se cruță nici

---

1. Dumitru Micu exprimă un punct de vedere contrar în pagina pe care i-o rezervă autoarei în capitolul „Autenticitate și autentism" din lucrarea *În căutarea autenticității* (Ed. Minerva, Colecția „Momente și sinteze", București, 1994, vol. II, p. 121 și urm.) : „Doar exterior se înscriu în linia prozei autentiste și experiențialiste și romanele Anișoarei Odeanu, în pofida formulei adoptate, cea de jurnal (...) și cu toate că autorul *Ultimei nopți...* (mentorul ei literar) s-a declarat surprins de «autenticitatea» acestuia. O autenticitate «strict epică», cum precizează chiar el, imediat. Adică nu una de adîncime. (...) naratoarea nu-și devine obiect de analiză. Autentice, notațiile ei sînt, incontestabil, în sensul că nu recurg la nici un soi de literaturizare (...), dar autentice în același grad (și chiar mod) ca orice alte consemnări de experiențe cotidiene directe, neartificializate. E mai multă psihologie feminină în scrisorile Doamnei T (...) decît în confidențele ambelor eroine, Dany și Olga (...). Oricum, calitatea dominantă a scrierilor nu e aceea de a surprinde noi mari adevăruri sufletești". Afirmații de pus sub semnul întrebării, valabilitatea lor fiind periclitată de imprecizia terminologică (ce înseamnă, de pildă, „autenticitate de adîncime" ?), de înțelegerea parțială a conceptului de roman autenticist și, nu în cele din urmă, de o lectură insuficient de atentă a textului.
2. Anișoara Odeanu, „Scrisul : risc și dăruire totală", în *Tribuna*, an XVIII, nr. 38, 19 sept. 1974, p.5.

măcar pe sine, transcriindu-și cu o anumită răceală, ca și cum ar povesti întîmplări ale altora, puseele de sentimentalism, tentațiile autocompătimirii. „În cămin nu poți să fii niciodată singură. Cînd voiam să plîng trebuia să intru la W.C. ca să nu fiu tulburată de colege binevoitoare care voiau să mă mîngîie. Cele mai serafice lacrimi le-am plîns acolo, în încăperea mică, refrenate de apa ce se trăgea, succesiv, la un etaj sau la altul, sau în closetul de alături"[1] – cam în felul acesta își bagatelizează Dany Penzza dragostea pentru „ex-logodnicul" Peter, junele neamț înrolat în detașamentul căștilor de fier hitleriste, sau sentimentele nelămurite nutrite față de foarte delicatul Dinu (pe care îl îndepărtează pentru a-și demonstra că e puternică, stăpînă pe sine). De „toată adunătura asta de femei din care se vor recruta viitoarele profesoare, viitoarele fete bătrîne, pedante și cu ticuri nervoase"[2] Dany Penzza se detașează printr-un orgoliu al lucidității și prin refuzul de a se subordona comod concepției comune asupra feminității. Soră bună cu Olguța din *La Medeleni*, ea – fata băiețoasă, mica amazoană – încearcă un sentiment de revoltă la gîndul că libertatea sa ar putea fi condiționată fatal de fiziologie:

> „M-am revoltat împotriva sexului meu, l-am disprețuit și m-am simțit umilită pentru că sînt și eu femeie.
> «Dar eu nu sînt ca și celelalte! Sînt mult mai masculinizată...» Ca să mi-o dovedesc, am început să mă spăl furtunos, trîntind cu putere săpunul, buretele și pasta de dinți și tamponîndu-mi brutal spatele și bustul cu palmele muiate în apă rece, așa cum ar fi făcut un băiat. M-am supărat pe sînii mei ce se proeminau inutili, gingași și grozav de feminini, ca o sfidare. Uff! Tare mai eram nenorocită! Ah, Doamne, de ce eram femeie?! Dar, puțin mă interesa sexul meu! Am să mă comport ca un băiat. Am să merg cu pas apăsat și balansîndu-mi mîinile fără nici o grație, să port numai tocuri joase, haine de sport și basc. Linia asta am s-o urmez în primăvara de acum, cînd îmi voi întocmi noua garderobă.
> Pe sală, s-a scos covorul pentru ca să se mături. Cum încercam să merg cît mai masculin și cum eram grozav de încîntată de a fi reușit, un cui din tocul pantofului a zgîriat strident cimentul și am lunecat, cu un pas mult mai mare decît voiam, iar, pînă să-mi restabilesc echilibrul, m-am balansat de cîteva ori foarte feminin și mi-am scăpat din mîini prosopul cu toate uneltele pentru spălat, învelite în el. Flaconul cu apa de dinți Chlorodont s-a spart și mirosul s-a răspîndit în aer, antiseptic"[3].

Peste frămîntările autentice ale acestei „eroine" fără glorie – care își resimte feminitatea cu atît mai constrîngătoare cu cît o consideră întîi de toate o limitare ontologică și abia mai apoi o limită impusă de societate – se așterne „antiseptic" autoironia...

---

1. Anișoara Odeanu, *Într-un cămin de domnișoare*, Ed. Facla, Timișoara, 1983, p. 58.
2. *Ibidem*, p. 152.
3. *Ibidem*, p. 58 și urm.

Naratoarea decupează cu amuzament instantanee de viață cotidiană, persiflînd parcă, jemanfișist, prin selectarea celor mai banale secvențe, literatura cu pretenții maximaliste. Un gest de frondă, situabil în proximitatea extravaganțelor avangardiste, gest ce denunță absurdul existenței și inutilitatea Literaturii. Este o atitudine comună junilor „revoltați" ai deceniului patru ; sublimată în cartea de debut a Anișoarei Odeanu, această atitudine va fi foarte clar marcată într-un volum ulterior, *Ciudata viață a poetului* (1942), exercițiu de virtuozitate parodică. În aceeași ordine de idei, ingenuitatea – deopotrivă a eroinei și a autoarei – care i-a fascinat (într-o vreme cînd ingenuitatea e „chic", e la modă) pe comentatorii romanului *Într-un cămin de domnișoare* s-ar putea să fie, într-o bună măsură, și un efect al unei subtile simulări, un artificiu literar. Dany Penzza este o ingenuă care își conștientizează perfect ingenuitatea, exploatînd-o cu folos în relatările ei. Nota bene : eroina, studentă la Litere plictisită și teribilistă, departe de a fi un narator naiv, străin de artificiile literaturii, are chiar veleități de scriitoare, pe care și le bagatelizează – într-un exercețiu al distanței autoironice. Participă mereu (ca și Anișoara Odeanu, de altfel) la concursul de literatură al societății „Tinerimea română", ca să-și poată reînnoi garderoba cu banii cîștigați ca premiu, zice ea... („Anul trecut am luat premiul I și am primit două mii de lei. S-ar putea să am aceeași șansă... Aveam multă încredere în dexteritatea mea de a întocmi fraze frumoase, care să impresioneze plăcut sensibilitatea domnului ce va corecta tezele. Dar, dacă n-am să iau premiul întîi ?"). Dany Penzza pozează în leneșă, în dezabuzată ; plictiseala, lipsa de sens a unei vieți ce se scurge banal și mecanic, insignifianța lucrurilor și a destinelor sînt temele permanente ale meditației sale de ființă bolnavă de acedie și de scepticism. În după-amiezele în care lîncezește, cu un curs plicticos în față, în sala de lectură sau în camera cochetă de cămin îi vine în minte că pierderea unui nasture și un examen ratat sînt evenimente de aceeași importanță, că acțiunea și inactivitatea duc în aceeași direcție, nicăieri.

> „Toată lumea, în jurul meu, trăia după cum o tăia capul. Fiecare se îngrijea de el însuși și fiecare părea a fi preocupat de cîte ceva și mulțumit de faptul că avea preocupări. Numai eu n-aveam nici o preocupare, nu mă interesa sincer nimic și nimeni nu se interesa de mine. (...) Petreceam restul timpului într-o dormitare bolnăvicioasă, ce se întrerupea numai pentru mese. Mă bucuram acum exagerat, cînd aveam un menu bun și tot așa de tare mă întristam cînd era menu-ul prost. Singurul meu ideal era să pot să mănînc bine, să dorm cît de mult și să am bani ca să-i dau Suzanei, să-mi cumpere ciocolată sau fructe, în fiecare după-masă"[1].

E multă bufonerie disperată în gesturile precipitate ale eroinei, în sfidătoarea sa indiferență față de lucrurile importante, în indecizia, în

1. *Ibidem*, p. 198 și urm.

inconsistența faptelor ei. Atitudinea sa de fată veselă, bonomă, superficială, pusă mereu pe șotii și care preferă să-și piardă timpul cu reveria, badinajul sau hoinărelile prin oraș în loc să meargă la facultate și să învețe pentru examene, atitudinea aceasta este în fond o strategie a disimulării, o modalitate de a-și ascunde, față de ceilalți ca și față de sine, adevărata problemă : intuiția absurdului, sentimentul paralizant al inutilității, inevitabila ratare.

În însemnările jucăuș-ironice ale lui Dany Penzza gîndul sinuciderii se strecoară insidios, ca laitmotiv într-o farsă tragică. Argumentele personajului persecutat de o existență monotonă sînt acelea – banalizate – ale mai tuturor „disperaților" din cărțile autenticiștilor : „o puternică confirmare, ce-mi venea din afară de mine, a adevărului pe care eu l-am recunoscut de mult : că existența mea n-are nici un rost. (Concluzia logică ar fi fost : să mă sinucid. Totuși, eram încă prea curioasă de ceea ce va urma...)". Și Dany Penzza nu e deloc patetică, e cît se poate de firească în consemnarea momentelor de vertij lăuntric ; autoarea nu scrie despre sinucidere pentru că e o temă la modă ori pentru că ar tenta-o cabotinismul de tip Emil Cioran, ci pentru că tema aceasta face parte din sine, ca obsesie constitutivă a personalității sale – o va dovedi de altfel mai tîrziu chiar prin fapte... Tentația autoarei de a-și împinge personajul spre sinucidere se vădește cu claritate într-o bucată prozastică intitulată *Postumă* și publicată în 1933 în *Adevărul literar și artistic*[1] cu precizarea că reprezintă un fragment dintr-un roman în lucru numit *Într-un cămin de domnișoare* : întîlnim acolo o Dany Penzza care, în liniștea unei plicticoase după-amieze de duminică petrecute într-un cămin aproape pustiu, monologhează, cu un aer de clovnerie simpatică (agitîndu-se nebunește pe marginea unei ferestre de la etaj), pe tema sinuciderii sale apropiate ; va lăsa scris, plănuiește ea, cîteva cuvinte lămuritoare – „Da, domnilor, de aceea mă sinucid. Pentru că niciodată n-am reușit nici să fac nici să spun nimic interesant". Fragmentul nu va fi inclus totuși în roman, autoarea s-a temut probabil că sinuciderea ar fi fost un final melodramatic, prea puțin potrivit pentru o carte nutrită din scepticism și ironie. Finalul voit banal pune sub semnul întrebării posibilitatea unei existențe în afara rutinei cotidiene și subliniază – pentru a cîta oară în cuprinsul cărții ? – poetica pe care azi am numi-o „minimalistă" a romanului Anișoarei Odeanu :

> „Afară începe să se limpezească de ziuă. Are să fie frumos azi... În cameră la noi, încep să se distingă contururile mobilelor... masa, noptierele, paturile... așa cum le-am văzut în fiecare dimineață, de luni întregi...

---

1. „Postumă", în *Adevărul literar și artistic*, s. II, nr. 649, 14 mai 1933, p.2. Alte fragmente din anunțatul roman publicate în aceeași revistă : „Sesiune de examene", s. II, nr. 650, 21 mai 1933, p. 8 ; „Cu «Tinerimea Română» la Iași", s. II, nr. 653, 11 iunie 1933, p. 3-4. Totuși, aceste fragmente nu vor fi incluse în roman. Mărturisirea autoarei cum că ar fi scris *Într-un cămin de domnișoare* într-o singură lună nu e de creditat.

Oare cit o fi ceasul? cască Marta.
Habar n-am, – ii răspund”[1].

Jurnalul lui Dany Penzza se încheie în nota joasă a acestui „habar n-am” deziluzionat, semn al unei premature plictiseli în fața „drumului egal al fiecărei zile”. „Minimalismul” autoarei vine din disperarea surdă de a nu putea găsi un sens unei vieți haotice, compuse din întîmplări mărunte și din gesturi stereotipe. Excedată de insignifianța faptelor și a lucrurilor între care trăiește, naratoarea din *Într-un cămin de domnișoare* se lasă purtată de o frenezie a descrierii detaliilor oricît de anodine, oricît de meschine (un tiv descusut, o broderie de pe o cuvertură, un gest oarecare, un dialog banal etc. etc.). Descriere aproape maniacală, de regăsit și în romanul următor, *Călător din noaptea de Ajun*, receptată în mod impropriu de unii comentatori interbelici ca deficit de artisticitate. Într-un articol altminteri favorabil, Lascăr Sebastian, de pildă, deplînge „inutilitatea atîtor observații migăloase pe marginea cîte unui gest fără semnificație”: „domnișoara Odeanu înseamnă cu meticulozitate tot ceea ce a observat. Dar ceea ce observă este de multe ori modic, sub simbolul tîlcurilor generale, care se cer artei”[2]. Iar Petru Manoliu (care semnează sub pseudonimul Erasm) e de părere că jumătate din carte putea foarte bine să lipsească întrucît aglomerează „lucruri artificiale care au darul să dilueze, să deruteze, să bagatelizeze”[3]. În realitate, excesul de minuțiozitate este aici programatic: totul e egal de important, egal de neimportant, totul merită consemnat. Nu o putem bănui pe tînăra autoare de lipsă de discernămînt artistic. Dimpotrivă. Anișoara Odeanu face din bagatelizarea implicită a „lucrurilor mari” un procedeu narativ. Un procedeu curent astăzi, dar care în anii ’30 ai secolului trecut o arată pe această autoare în postură de frondeur. Căci, în fond, ea sfidează niște cutume literare, și mai ales pe aceea în virtutea căreia literatura decupează din realitate doar semnificativul, doar eșantioane cu potențial simbolic. De caracterul conștient al acestei transgresiuni puțini și-au dat seama în epocă.

Cornel Ungureanu regretă pe bună dreptate că autoarea nu a împins și mai departe această atitudine de frondă inovatoare, că – ezitantă, neîncrezătoare în forțele proprii – nu și-a valorificat suficient intuițiile: Anișoara Odeanu n-a bănuit

„că aceste stări, că aceste descrieri, că aceste notații pot capta, precum puține alte modalități, vibrațiile modernității. Că de aici poate începe marea proză «experimentală». E încă foarte speriată ca nu cumva să

1. Anișoara Odeanu, *Într-un cămin de domnișoare*, ed. cit., p. 209.
2. Lascăr Sebastian, „Despre o carte sprintenă”, în *Adevărul*, an 48, nr. 15 617, duminică 9 decembrie 1934, p. 3.
3. Erasm, „Într-un cămin de domnișoare”, în *Credința*, II, nr. 299, miercuri 28 noiembrie 1934, p. 4.

> încalce legile bunei cuviințe literare, e prea copleșită de prezența «ființelor geniale» din preajma ei. *Ei* sînt de ajuns, ei spun suficient unei literaturi. Ea nu poate aduce în plus decît acest bandaj («inutil!») de cuvinte. Peste puțină vreme un romancier ca Robbe-Grillet va transforma în program o inaptitudine. Peste puțină vreme va deveni celebru «omul fără calități» al unui romancier de geniu: Musil"[1].

Provocatoare și sugestia criticului că Agatha, eroina musiliană din *Omul fără însușiri*, „trăiește o gamă de stări similare eroinelor Anișoarei Odeanu" („Dar păstrînd, evident, sentimentul proporțiilor. Ceea ce realizează Musil de-a lungul unui roman de două mii de pagini, A.O. reușește din cînd în cînd, în momentele fericite ale inspirației"). De avut în vedere, de asemenea, următoarea remarcă a propos de valențele novatoare ale tehnicii descriptive în proza Anișoarei Odeanu:

> „Deloc analizat din punctul de vedere al modernității, programul novator al lui Camil Petrescu se reclamă din Husserl, ca și – prin Merleau Ponty – programele «noilor romancieri». *E vorba de a descrie și nu de a analiza*, propoziție devenită celebră în Franța prin 1950, era foarte cunoscută de autoarele din jurul lui Camil: era indicația fundamentală, de altfel dezvoltată de marele romancier în cîteva eseuri".

Și încă: adîncirea în concret – un concret excesiv detaliat –, refuzul simbolicului, trăsături asupra cărora comentatorii interbelici ai Anișoarei Odeanu insistă ca asupra unor deficiențe și care devin ceva mai tîrziu puncte esențiale în programul „noului roman", „ar fi putut fi considerate, dacă autoarea ar fi stăruit în creația romanescă pe acest drum, mari calități...".

Chiar dacă nu e – valoric – un roman de prim ordin al anilor '30, ci doar un volum mai mult decît promițător, scris cu lejeritatea unui condei de certă vocație, *Într-un cămin de domnișoare* este, fără îndoială, o carte de prim-plan; căci ilustrează atît de bine atmosfera epocii, încît face din cititorul contemporan un complice. Romanul s-a vîndut foarte bine, editura s-a văzut nevoită să scoată în decurs de o lună două tiraje. Autoarea e oprită pe stradă ca să i se ceară autograful și „arătată cu degetul ca o actriță", își amintește amuzat Ștefan Baciu[2]. Succesul se va fi datorat și campaniei de promovare întreprinse de editura Adevărul împreună cu întregul trust de presă ce grupează publicațiile *Adevărul*, *Adevărul literar și artistic* (unde Anișoara Odeanu colaborează încă din adolescență cu fragmente de proză sau cu diferite articole), *Dimineața*, *Reporter*. În prima dintre aceste publicații scrie o cronică elogioasă Bogdan Amaru[3] și una favorabilă dar cu unele

---

1. Cornel Ungureanu, în studiul introductiv la *Într-un cămin de domnișoare*, ed. cit., p. 26 și urm.
2. Ștefan Baciu, „Anișoara Odeanu", în volumul *Praful de pe tobă*, Ed. Eminescu, București, 1995, pp. 413-420.
3. Bogdan Amaru, „Într-un cămin de domnișoare", în *Adevărul*, an 48, nr. 15 609, vineri 30 noiembrie 1934, p. 2.

rezerve, Lascăr Sebastian[1] ; N. Batzaria[2] scrie entuziast în *Dimineața* ; și, incredibil, în *Adevărul literar și artistic* cartea e întîmpinată cu foarte multă bunăvoință de redutabilul G. Călinescu (poate și pentru că autoarea nu figurează pe lista lui Lovinescu…). Criticul o proclamă pe Anișoara Odeanu „întîia ingenuă a literaturii feminine" și definește *Într-un cămin de domnișoare* – nu fără o oarecare doză de echivoc, totuși – ca „o frumoasă ficțiune a adolescenței feminine", „scrisă cu siguranța unui stil elastic care nu vrea să obosească încordîndu-se prea tare". Cu prodigiosul său condei de portretist, cel care a scris *Cartea nunții* (în fond, un altfel de roman despre ingenuitate și despre tineri ingenui…) schițează, în linii în general exacte, chipul foarte tinerei scriitoare :

> „Fiind definitiv femeie, domnișoara Anișoara Odeanu și-a pus pe coperta volumului o fotografie a chipului său, prin care luăm cunoștință de un cap de pisicuță linsă, cu ochi șăgalnici, sfredelitori de maliție, deși în fond copilăroși, cu nas temerar deasupra unei guri care, în ciuda unui rouge gros dintre cele mai fatale, rămîne de o amuzantă inocență, un chip în sfîrșit de o grațioasă teribilitate masculinizantă, care îți face impresia însă, prin mobilitatea lui că e gata să dispară de pe copertă spre a sughița cu lacrimi într-o pernă, de amarul criticii răutăcioase. Chipul acesta simbolizează însă foarte bine literatura autoarei, a cărei justificare trebuie căutată în primul rînd nu în existența (reală de altfel) a unor predispozițiuni, cît în fericitul dar de a nu se falsifica pe sine"[3].

V.5.3. Frivolitățile unei „ființe greu de mulțumit"

Ca și Lucia Demetrius, ca și Henriette Yvonne Stahl, ca – de altfel – mai toate scriitoarele noastre interbelice cu o anumită vizibilitate, Anișoara Odeanu primește aplauzele criticilor pentru autenticitatea scrisului său și pentru naturalețea cu care încearcă să lumineze unghere ale controversatului „suflet feminin". Așa că o recuzită destul de limitată de clișee privind feminitatea, „misterul feminin", „literatura feminină" e pusă în joc în cronicile dedicate cărții de debut a Anișoarei Odeanu. „Ceea ce are deosebit *Într-un cămin de domnișoare* este pecetea feminității perfecte, așa cum și-o închipuiesc și de multe ori cum nu și-o închipuiesc bărbații. Feminitatea cu tot ce are specific, ispititor, pînă și cu scăderile ei, cum ar fi o lecuță de superficialitate", scrie Lascăr Sebastian, care nu vede în volumul recenzat decît „o carte sprintenă". Bogdan Amaru face exces de sintagme ca „biruitoare feminitate", „candoare delicioasă". Al. Robot[4] se pronunță în termeni

---

1. Lascăr Sebastian, art. cit.
2. N. Batzaria, „Un roman al tinereții", în *Dimineața*, an. 30, nr. 10 030, joi 29 nov. 1934, p.7.
3. G. Călinescu, „Anișoara Odeanu, Într-un cămin de domnișoare", în *Adevărul literar și artistic*, XIII, nr. 731, 9 decembrie 1934, p. 9.
4. Al. Robot, „Romanul unei fete de azi. Anișoara Odeanu a scris o carte despre studente. De vorbă cu o autoare și o eroină", în *Rampa*, an. 17, nr. 5070, p. 1.

asemănători : „O carte sinceră, din care transpiră sensibilitatea unică a acestei fete care reabilitează tot ce au compromis cîteva dudui grăbite. Anișoara Odeanu a scris fără premeditare. Romanul ei este expresia directă și grațioasă a generației pe care o reprezintă". Comentatorii interbelici ai *Căminului de domnișoare* sînt cuceriți de verva, de spontaneitatea, de candoarea, de irezistibilele ghidușii juvenile ale lui Dany Penzza ; de fapt, „păcăliți" de giumbușlucurile simpaticei „eroine", rămîn – cu toții – blocați la un prim nivel (cel mai vizibil !...) de semnificație. Chiar și perspicacelui Eugen Ionescu îi scapă subtextul grav, aproape dramatic al romanului :

> „E o carte de humor. Chiar cînd e vorba de tristețe, de sentimentalitate, de un pic de dragoste. Un humor realizat cu mijloacele cele mai simple din lume. Un dar de a surîde de toate lucrurile și tuturor lucrurilor. Un dar (pe care eu, personal, îl invidiez, vreau să mi-l apropiu, mă laud că îl am și nu îl am) de a nu privi viața în serios, de a «effleura» viața"[1].

Dar nu, nu-i vorba de umor în cartea aceasta, pretinde autoarea care, într-o scrisoare adresată lui Camil Petrescu, se arată întristată de faptul că, aproape unanim, criticii au citit romanul ei ca pe o carte amuzantă, scrisă cu talent și doar atît.

Anișoara Odeanu, la fel ca personajul său, li se înfățișează contemporanilor ei sub masca unei imperturbabile jovialități („Domnișoara Anișoara Odeanu este senină", nu se îndoiește Eugen Ionescu...), își joacă teribil de bine rolul de fată simpatică, de bună camaradă, sportivă și un pic superficială. E văzută colindînd localurile bucureștene, mereu în compania gălăgioasă a unor prieteni boemi, e recunoscută ca vedetă a șezătorilor literare. Puțin malițios, Ștefan Baciu (unul dintre prietenii interbelici ai scriitoarei) o descrie ca pe o tînără „nostimă, așa cum umbla îmbrăcată, fardată, «aranjată», prin redacții și pe străzile Bucureștiului și ale orașelor de provincie unde, la șezătorile literare, era întotdeauna unul din punctele de atracție și de succes".

> „Fata de la Lugoj, în trench-cotul cenușiu, cu basca pe-o ureche, ștrengărește, cu pantofi sportivi cu talpa de crep, și o siluetă de model profesional, cucerise Bucureștiul cu o carte ușoară, amuzantă, premiată și anunțată cu surle și trîmbițe de editura Adevărul, intitulată *Într-un cămin de domnișoare*"[2].

Pe lucida Anișoara Odeanu succesul de critică, dincolo de care întrezărește atitudini condescendente, amabilități minimalizatoare, nu o face să se îmbete cu apă rece. Rămîne o pesimistă și o obsedată de ratare. Îi scrie mai vîrstnicului prieten Camil Petrescu :

1. Eugen Ionescu, în *Reporter*, nr. 51, sîmbătă 22 decembrie 1934, p. 3.
2. Ștefan Baciu, *op. cit.*, p. 414.

> „Aș vrea mult să pot să mă reabilitez. Toată lumea crede că *Într-un cămin de domnișoare* e pe același plan cu *Sunt studentă* a Marthei Rădulescu sau *Îmi placi* de Erastia Peretz. În afară de dumneata, și asta mă consolează mult, altfel mi-aș socoti întîia carte defintiv ratată. Vreau să-ți mai spun că în afară de asta îmi merge foarte rău, asta ca un post-scriptum al cărții. Dar nu vreau să înșir prea multe fapte concrete, pentru că ar trebui să scriu o nouă carte. Acum mă gîndesc foarte serios să mă sinucid. Sînt jenată că trebuie să-ți spun asemenea lucruri, însă te rog s-o iei ca pe o glumă de prost-gust”[1].

Scrisorile către Camil Petrescu evidențiază o strategie discursivă a autocontrazicerii sistematice, un histrionism tensionat : după fiecare confesiune rostită într-o tonalitate mai gravă Anișoara Odeanu se repliază orgolios în șarjă, autoironie, autopersiflare, bufonerie. De pildă, în scrisoarea din care am citat, frazei voit ambigue despre sinucidere și – ceva mai încolo – mărturisirii tinerei scriitoare că a „furat” de la Cella Serghi o fotografie reprezentîndu-l pe Camil și a așezat-o în locul unei fotografii a lui Peter, iubitul din îndepărtata Germanie hitleristă, le urmează, într-un cu totul alt registru, un pasaj caraghios în care autoarea epistolei trăncănește despre Micicy, pisoiul ei de la Lugoj, și despre papagalul Coco, grav bolnav... Trecerile bruște de la o dispoziție la alta, de la un registru la altul sînt caracteristice, de altfel, și pentru autoare și pentru personajele ei. Autoarea însăși se inventează de fapt pas cu pas pe sine ca pe un personaj de roman tragi-comic. Vom vedea de ce... În dialogul epistolar purtat cu Camil (ca și în scrisorile către Cella Serghi) ea se învinovățește în permanență pentru „cabotinismul” său, se declară „un om neinteresant”, se autoflagelează pentru că nu muncește de ajuns și pentru că resimte ca pe o imposbilitate idealul de a-și depăși limitele. Edificator în acest sens este un program de autodisciplinare, un decalog, pe care și-l impune Anișoara Odeanu și pe care i-l comunică într-o scrisoare aceluiași Camil Petrescu. Tînăra își propune să fie mai organizată, să citească mai mult și mai ordonat, „să caut să am la un moment dat o viziune generală asupra tuturor genurilor de creație artistică”, „să nu scriu decît atunci cînd sînt sigură că am posibilitatea să realizez ceva mult superior cărții anterioare, cu altă viziune de viață, cu alte probleme” (exigență benefică în principiu, dar care se vădește pînă la urmă excesivă, frenatorie, din moment ce accentul cade pe utopicul „mult superior”...). Și-ar dori de asemenea „o demnitate de ținută continuă” prin care să devină „un personagiu respectat sau temut cel puțin”. În plus : „să nu fiu niciodată bătrînă, falsificată, obsedată de un adevăr ce mi se pare unic” ; „să nu devin un personagiu dizgrațios”. (De remarcat cît de des Anișoara Odeanu vorbește despre sine ca despre un „personaj” !)...

1. *Scrisori către Camil Petrescu*, Ed. îngrijită, prefață, note și indici de Florica Ichim, Ed. Minerva, București, 1981, vol II, p. 125.

Lui Camil Petrescu tînăra scriitoare i se destăinuie aproape fără rezerve, ca unui bun și matur prieten care nu ezită să o cheme la ordine atunci cînd, în scris, face concesii gustului comun sau cînd, în viața de zi cu zi, se lasă ademenită de mici frivolități. Camil, care ar vrea ca Anișoara Odeanu să devină mai mult decît o autoare talentată dar minoră, îi atrage atenția că, bunăoară, colaborarea la „Cronica feminină" a *Adevărului literar și artistic* ar putea să o compromită în lumea scriitoricească. Articolele semnate de năstrușnica scriitoare în respectiva rubrică stîrniseră oarecare rumoare prin atitudinea lor sfidătoare, insolentă, de o ironie răutăcioasă („Mihail Sevastos îmi spunea, despre niște prietene ale lui, că sînt atît de revoltate (...), încît afirmă că merit să fiu luată la palme"[1]). Cu destulă greutate renunță Anișoara Odeanu la aceste articole. Nu doar pentru că probabil o amuză, pentru că îi procură, mărturisește ea, „o vastă corespondență" de la cititori, dar și pentru că, de fapt, articolele în cauză nu sînt simple, banale recomandări de designer vestimentar sau aptere consemnări de evenimente mondene (cum scriau, în cadrul unor rubrici similare, Sidonia Drăgușanu sau Țuțu Ralea), ci mici fragmente de proză, scrise cu nerv și cu foarte mult haz, adesea schițe caracterologice, flash-uri ce surprind moravuri, portrete caricate. Undeva – de pildă – autoarea acestei „Cronici feminine" dă frîu liber implacabilei sale ironii apropo de lipsa de distincție a bucureștencelor care ies pe stradă pieptănate ca pentru interior sau – oroare ! – oxigenate :

> „Noi n-avem încă pudoarea străzii. Strada, cu casele ei, cu mașinile ei, are alt ritm decît camera cu sofale și veilleuze. Pe stradă trebuie să fim în plină armonie cu un automobil tip 1935. Nimic din atitudinea noastră să nu transpară lascivitatea interiorului pe care l-am părăsit. (...) Cred că în nici o capitală din lume nu sînt atîtea femei oxigenate (...). Blondul, mai ales platinul, e ceva pentru reflectoare și pentru sala plină de spectatori. Tot exteriorul, toate mișcările trebuie să fie impecabile. Altfel, cade în ridicolul mahalagioaicei care a venit la premieră cu rochia de mireasă"[2].

Amuzantele, ironicele, „nonconformistele" articole publicate de Anișoara Odeanu în cadrul „Cronicii feminine" ar putea fi citite ca adenda la *Într-un cămin de domnișoare.*

V.5.4. Mistica vieții moderne ; filmul „minimalist" al cotidianului. Confesiunea unei fete emancipate : *Călător din noaptea de Ajun* (1936)

Din decorul bucureștean al cărții de debut – iscodit de naratoare cu un amestec de fascinație și dezaprobare ironică – autoarea evadează,

1. Anișoara Odeanu, în *Camil Petrescu. Trei primăveri*, ed. cit., p. 74.
2. Anișoara Odeanu, „Despre coafură și distincție", în *Adevărul literar și artistic*, XIII, s. a III-a, nr. 705, duminică 10 iunie 1934, p. 7.

prin cel de-al doilea roman, *Călător din noaptea de Ajun* (1936)[1], într-o atmosferă cosmopolită. Copilăroasei Dany Penzza îi ia locul un avatar al său, Olga, figură mai gravă, mai „feminină” și în același timp mai emancipată. Prea liberă pentru mentalitatea anilor ’30, ea pleacă singură la Grenoble ca să audieze niște cursuri de vară la Facultatea de Litere și, îndrăgostindu-se, ar fi în stare să colinde întreaga Europă în compania lui Peter, camaradul neamț cu alură de adolescent întîrziat și cu veleități literare. Dragostea bolnăvicioasă pentru Peter, o poveste fără *happy-end* și fără exaltări lacrimogene, constituie subiectul acestui roman care, în linie camilpetresciană, se hrănește din analiza maniacală a unui sentiment, a unor situații de criză transcrise firesc, necalofil, autentic. Lipsa de anvergură a acestei narațiuni țesute din rememorarea unor tribulații sentimentale este pe deplin asumată ; un motto din *Ultima noapte de dragoste*... explică opțiunea autoarei :

> „... întîmplările acestea... astăzi cînd le scriu pe hîrtie, îmi dau seama, iar și iar, că tot ce povestesc nu are importanță decît pentru mine, că nici nu are poate sens să fie povestite. Pentru mine însă, care nu trăiesc decît o singură dată în desfășurarea lumii, ele au însemnat mai mult decît războaiele pentru cucerirea Chinei, decît șirurile de dinastii egiptene, decît ciocnirile de aștri în necuprins”.

În postura unei Doamne T, Anișoara Odeanu își ficționalizează propria-i biografie și, prin aceasta, pune în practică ceea ce „maestrul” a teoretizat doar : fidela suprapunere a faptului trăit și a faptului romanesc. În vreme ce în proza lui Camil Petrescu principiul transcrierii cvasi-mimetice a experiențelor biografice e o pură convenție – căci nu confesiunea autorului se așterne pe hîrtie, ci confesiunea personajului narator –, în romanele interbelice ale Anișoarei Odeanu (dar și în cărțile celorlalte două Doamne T descoperite și încurajate de Camil – Lucia Demetrius în *Tinerețe* și Cella Serghi în *Pînza de păianjen*) autobiografia se vădește nu numai un filon de inspirație între altele, ci furnizorul cvasi-exclusiv al materialului epic ; ne aflăm așadar în proximitatea unui grad zero al ficționalizării realului. Autoarea este, pînă la un punct, un Grigore Lăcusteanu (altă „descoperire” a anticalofilului Camil Petrescu !), dar un Grigore Lăcusteanu deloc inocent, care, înzestrat cu conștiință scripturală și cu stil, intenționează să transforme în literatură însuși faptul de a-și povesti viața.

Această manieră („autenticistă”) de a scrie roman se va fi datorînd nu doar influenței hotărîtoare a autorului *Ultimei nopți*..., dar și influenței mediate de lectura prozei unor scriitori din generația tînără, pe care Anișoara Odeanu îi percepe ca afîni și, simultan, ca modele de nedepășit. E vorba de Mircea Eliade și de Mihail Sebastian. Cu primul împărtășește un gen de franchețe cinică a (auto)mărturisirii, o

1. Editura Cultura Națională.

atitudine ostentativ paradoxală, anumite tendințe anarhice, plăcerea de a-l epata pe burghez și, nu în ultimul rînd, obsesia centrală a căutării și a edificării de sine. „Mircea Eliade a fost singura permanență a vieții mele din ultimii zece ani”, se va confesa scriitoarea în 1942, în preambulul unui interviu luat liderului simbolic al tinerei generații.

> „Fiecare dintre noi (...) ne găsim, din timp în timp, corespondențe în cîte o carte, în cîte un scriitor. Fiecare corespunde unui anumit punct al evoluției noastre, apoi trecem mai departe, depășindu-le. Așa am depășit o mulțime de opere și de scriitori. Uite, azi nu-mi mai pot lămuri cum am fost entuziasmată de *Pan* al lui Knut Hamsun, care totuși la 18 ani mi-a fost o carte de căpătîi. Și atîtea altele ! Pe Mircea Eliade nu l-am depășit niciodată. De la *Întoarcerea din Rai* care a fost întîia sa carte pe care am citit-o (deși apăruseră mai înainte *Isabel și apele diavolului* și *Maitreyi*), pînă la *Fragmentarium* pe care o răsfoiesc mereu și mereu și de care mă atașez, pe zi ce trece, mai mult”[1].

Cît despre Sebastian, de acesta o apropie un gust al nostalgiei și al lirismului ce impregnează subtil „proza” cotidiană (citind *Călător...* nu poți să nu te gîndești la *Accidentul* sau la *Orașul cu salcîmi*) ; și, dacă îndrăznim să facem o comparație cu *De două mii de ani* – o carte atît de diferită totuși, ca tematică, de al doilea roman al Anișoarei Odeanu ! –, carte pe care scriitoarea o pomenește mereu între preferințele ei, se impune de la sine observația că și *Călător din noaptea de Ajun* și romanul lui Sebastian se revendică de la formula prozei autobiografiste, edificate pe principiul (în vogă și acum, în anii 2000) echivalenței aproape perfecte dintre autor și naratorul-personaj pe care îl deleagă în text. Romanul Anișoarei Odeanu avea, de altfel, în varianta manuscrisă două motto-uri din *De două mii de ani*, la care – notează Sebastian în jurnalul său – autoarea s-a văzut nevoită să renunțe dintr-un capriciu al lui Camil Petrescu :

> „Anișoara Odeanu îmi trimite romanul ei : «O carte care ar fi trebuit să aibă cel puțin zece motouri din *De două mii de ani*». În realitate, manuscrisul ei cuprindea, e drept, nu zece, dar două motouri. A trebuit însă să le suprime după cererea lui Camil. «Nu e bine să fie prea multe motouri» – zicea el. Într-adevăr, unul ajunge – mai ales că e din *Ultima noapte...* Delicios, Camil...”[2].

Călător din noaptea de Ajun mizează, ca și cartea de debut a autoarei, pe o partitură a notației obstinate, a înșiruirii (aparent)

---

1. Anișoara Odeanu, „Un drum de poveste, cu Mircea Eliade”, în *Viața*, an. II (1942), 27 iulie, nr. 485, p. 2, reluat în *Dosarul Eliade*, vol. III, *Elogii și acuze* (1928-1944), Cuvînt înainte și culegere de texte de Mircea Handoca, Ed. Curtea Veche, București, 2000, pp. 215-224.
2. Mihail Sebastian, *Jurnal (1935-1944)*, ed. Cit., p. 101.

dezordonate de amănunte banal-realiste, pitorești ori de atmosferă, fotografiate automat/mecanic de un ochi plictisit, debusolat. Procedeul maschează – și de această dată – neîncrederea eroinei, a naratoarei și a autoarei în posibilitatea unui sens unitar al lumii. Obsesia ratării și a morții fac inutilă angajarea eroinei într-o poveste a autoedificării de sine. Sceptică, bîntuită de gîndul că nimic nou nu e posibil în lume, că totul se repetă monoton, obositor, simțindu-se „ca un bolnav care nu știe ce boală are", Olga trăiește aproape la voia întîmplării, abulic, într-un orizont incert, entuziasmele ei sînt doar rezultatul încercării de a-și umple timpul cu ceva. Iubirea pentru Peter nu-i, de altfel, mai mult decît efectul autoiluzionării și al dorinței de a scăpa, măcar pentru o vreme, de plictiseală. În foru-i lăuntric, n-a fost niciodată fascinată de acest postadolescent prea fragil și prea răsfățat, pe care îl taxează ca egoist și infatuat („mi-a spus că a avut la Trinity College camera lui Lord Byron, așa, numai din vanitatea de a o spune"[1]), însă îi cedează indiferent, fără participare, dar și fără păreri de rău. Scena cedării – care a deșteptat ironia grosieră a unor jurnaliști (Neagu Rădulescu notează: „Anișoara Odeanu e singura noastră scriitoare care își povestește, într-unul dintre romanele sale, întîia ei noapte de dragoste") – e sugerată pudic, eufemizată, ceea ce o interesează pe eroina-naratoare fiind de fapt descrierea aceleiași pregnante senzații de plictis, de inutilitate care îi însoțește fiecare pas, fiecare gest, fiecare episod – important sau neimportant – din biografia-i nespectaculoasă.

Eroina își povestește experiența cu o detașare perfectă, în general pe un ton sec, rece (doar din cînd în cînd infuzat de tresăriri de emoție repede reprimate), menit să constate – din nou – insignifianța lucrurilor. De remarcat că în cele două romane ale Anișoarei Odeanu momentele de plictis sau de dezamăgire funcționează ca declanșatori ai șuvoiului de imagini, de detalii, de notații. Notații fără o legătură aparentă cu scena/întîmplarea ce le-a precedat. O cameră de filmat pornește brusc, automat să înregistreze imagini voit indiferente: acesta este principiul de construcție al narațiunii din *Călător din noaptea de Ajun*. O scenă de punere în abis plasată pe la începutul cărții evidențiază abil acest principiu al captării cinematografice a realității; narațiunea face o buclă autoreferențială ce-i oferă cititorului posibilitatea de a vedea în clar „tehnologia" nu tocmai sofisticată dar destul de ingenioasă a textului: la un cinematograf din Grenoble, Olga și Peter urmăresc o adaptare franceză a romanului lui Colette, *Chéri*, „sobru, foarte intelectualizat, cu decoruri geometrice în cenușiu, alb și negru. (Simți că nici în realitate nu erau alte culori)". Filmul rulează de fapt simbolic, în avans, povestea capricioasă, tensionată, cenușie a celor doi:

1. Anișoara Odeanu, *Într-un cămin de domnișoare. Călător din noaptea de Ajun*, ed. cit., p. 245.

> „Peter și-a pus ochelarii ; nu vorbim ; exclamă doar de cîteva ori, privindu-mă : «Ce atmosferă !». Peter mi-e indiferent și nu doresc nimic, privesc doar filmul, atentă, fără nici un fel de nostalgie. Eroina e singură pe malul unei mări nordice de unde pleacă vapoare mari negre în zorii unei zile cu ceață groasă. Pășește foarte rar. Poartă un fetru bărbătesc, pantofi cu crep și un taieur cenușiu. Nu se vede decît înaintarea lentă a siluete negre ; fiecare pas cade greu, definitiv. Un vapor fluieră răgușit de plecare. (...) Și totuși e mai frumoasă plecarea asta decît orice scenă de dragoste...".

Permanenta veghe a ochiului naratorial asimilabil unei camere de filmat conferă dinamism unei narațiuni care, în absența eposului, ar fi riscat să lîncezească. Dinamismul descrierii se mulează adecvat pe veșnica agitație a eroinei, a cărei principală ocupație pare a fi aceea de a face și de a desface bagaje, mereu pe drum, mereu cu gîndul la un nou voiaj. Olga și Peter își consumă dragostea lipsită de orice orizont în decoruri mereu schimbate, își plimbă iluziile prin Alpi sau la Spindlermüle, la Grenoble sau Götingen, pe drumuri survolate de „bufnițe grele și negre", la Marea Baltică sau la munte – la Ober Gurgl – în Austria. Trăiesc sub semnul provizoratului într-o lume cosmopolită, veselă, sportivă, indiferentă, într-o atmosferă de vacanță și de liniște prevestitoare de cataclisme. În preumblările lor pe drumurile Germaniei cei doi întîlnesc patrule de național-socialiști organizînd exerciții nocturne, lumea întreagă se precipită („jurnalele aduceau știri alarmante despre situația politică din Germania. Se vorbea de un eventual război civili"), euforia anunță dezastrul, Peter însuși se pregătește să îmbrace uniforma gărzii de fier. Istoria pătrunde discret în romanul de dragoste al Anișoarei Odeanu – roman al evaziunii, al Vacanței, al Călătoriei[1]. Decoruri felurite – naturale sau citadine, stațiuni, interioare burgheze, pensiuni, muzee, cafenele, castele gotice etc. etc. –, decupaje cinematografice expresive, se succed într-un ritm suficient de alert. În stațiunea Uriage les Bains o orchestră în aer liber cîntă o uvertură din *Tristan și Isolda* și un vechi castel-muzeu îmbrăcat în iederă și în melancolie îi îmbie pe cei doi să reflecteze la părăginire și moarte ; după care filmul nostalgic se întrerupe brusc, camera de filmat se mută asupra unui cadru ce contrastează frapant cu scena anterioară : „un Rolls Royce frumos, gris-argent, ce gonește spre castel" și „o fată în rochie modernă" înlocuiesc instantaneu imaginea unui castel gotic devastat de timp și a castelanelor impunătoare din tablouri. Cartea Anișoarei Odeanu e construită ingenios pe un procedeu al alternaței secvențelor melancolic-contemplative cu stop--cadrele prozaice, al contrastului între vechi și nou, între reverie și observația lucidă, între poezie și flash-back-ul cotidianist. Nesfîrșitele

1. Sugestii remarcabile pe această temă a Vacanței, a Călătoriei și a Orașului în romanul românesc interbelic formulează Cornel Ungureanu în *Anișoara Odeanu, contextul unor romane*, un substanțial studiu introductiv la volumul (deja citat) ce conține cele două romane interbelice ale autoarei.

trasee parcurse de Olga de la Grenoble la București, din Ardeal la Götingen ș.a.m.d. sînt descrise tacticos pe pagini întregi, cu îndelungi opriri ale camerei de filmat prin gări de tranzit mici și cenușii sau pe peroane debordînd de bucuria mulțimii pestrițe de vilegiaturiști. Descripția e întotdeauna agreabilă, niciodată oțioasă, dinamizată, cum spuneam, de permanente schimbări/alternări de registru.

Discursul naratoarei-diariste oscilează între înduioșare, lirism înlăcrimat și notația seacă, autoironică, ample dări de seamă despre călătorie și despre traseul sentimentului instabil față de Peter alternează cu însemnări scurte, cu cadență de sentință : „Cînd am plecat spre Spindlermühle viscolea și mi-a fost tot timpul frig în tren. Și mai ales din Cehoslovacia, printre vagoanele de sportivi veseli, cu pulovere și șepci colorate, mă simțeam, în paltonul și pălăria mea neagră, rătăcită ca o cioară".

Impresia nevrozantă și aproape permanentă a Olgăi este aceea de depeizare, în orice loc, oricît de pitoresc, se simte ca o ființă de prisos. De aici și necesitatea evaziunii în înregistrarea rece a unor detalii exterioare, indiferente, de aici tendința centrifugală a unui discurs axat pe proliferarea secvențelor secundare. Descrierea cvasi-desubiectivizată (insolită în epocă) a lumii, a oamenilor, a gesturilor, a obiectelor decurge din efortul naratoarei de a se înstrăina de sine, de a exersa privirea mecanică, în gol, asemănătoare camerei video. Obiectivitatea cinematografică e aici nu atît rezultatul unei tehnici, nu atît consecința unui artefact literar (cum se întîmplă, mai tîrziu, în narațiunea Noului Roman Francez sau, ca să rămînem în familia scriitorilor bănățeni, în cărțile lui Sorin Titel sau ale lui Daniel Vighi), cît reflexul frustrării afective a eroinei-naratoare. Un moment de evaziune din sine în restaurantul gării din Lausanne :

> „Îmi aduce ceaiul, cu rom, cu cornuri de un bej-cald, proaspăt. Nu pot să-l beau încă : e prea fierbinte.
> În fața mea, sus pe perete, un ceas cu cadran rotund alb, în ramă de lemn maron, cu cifrele scrise cu negru. Arătătorul sare minutele dintr-o mișcare. Timpul trece încet. În dreapta mea, în celălalt capăt al restaurantului, e o nuntă. Mireasa, cu voal încă, și o mulțime de femei și bărbați gălăgioși. Unul cu părul căzut în formă de breton, și cu joben, se învîrtește în fața mesei ținînd într-o mînă o sticlă și-n alta un pahar. Se mută mereu de pe un picior pe celălalt. Are pantalonii strîmți, încrețiți ca o armonică pe picioarele subțiri și strîmbe. Își toarnă vin, care curge pe lîngă pahar pe jos, exact așa cum ar face un bețiv la teatru sau la cinematograf.
> Altul se ridică să țină un discurs, și toată lumea îl privește la început cu interes, apoi nu-l mai ascultă nimeni. Oratorul se încăpățînează, devenind din ce în ce mai violent. Observ abia acum că e și el beat. Cîțiva din jurul lui îl silesc să se așeze, el se zbate, gesticulează, i se rupe mîneca de la frac..."[1]

1. Anișoara Odeanu, *Într-un cămin de domnișoare. Călător din noaptea de Ajun*, ed. cit., p. 274.

Asemenea secvențe sînt destul de numeroase în *Călător din noaptea de Ajun* și ele conțin o intuiție a absurdului, a derulării mecanice a vieții umane.

Romanul s-ar fi putut încheia cu refuzul familiei Krauss (familia lui Peter) de a o accepta pe venetica, stîngacea și dificila Olga și cu despărțirea inevitabilă, după o ultimă și ratată vacanță de Anul Nou petrecută la Innsbruck. Dar autoarea a simțit nevoia să adauge acestei istorii de dragoste – interesante prin refuzul melodramatimului și contaminarea cu absurdul – două destul de ample capitole-epilog (*Răscruci* și *Singurătate*) ce urmăresc „convalescența" sentimentală a Olgăi, revenită definitiv în țară. Eroina încearcă să-și uite eșecul, amăgindu-se o vreme cu flirturi și cu tovărășii superfciale, dar revine mereu la vechile-i obsesii : mediocritatea, ratarea, monotonia existenței și la concluzia că „voi fi și eu unul dintre oamenii amărîți din Bucureștiul acesta mare, că din toată tinerețea mea de acum nu va mai rămîne nimic". După o tentativă de sinucidere, ca să scape de hărțuirea unui asemenea gînd imită „tipul de femeie-manechin pe care eu (...) îl invidiam de atîta timp". „Faci literatură proastă cu tine, dragă Olga, și-i păcat", o avertizează cineva. Introspecția atinge în unele momente note acute, intuiția psihologică e de mare finețe, ca de pildă în acest pasaj despre angoasa îmbătrînirii :

> „Încercam uneori senzația curioasă că sînt foarte bătrînă. Nu mă imaginam că sînt îmbătrînită fizic, dar mă simțeam devenind ca lucrurile vechi și prăfuite din case, ca un pian cu coadă, de exemplu, pe care sunt fotografii de rude de mult moarte sau îmbătrînite, în rame de bronz cu îngerași, și buchete primite de domnișoara de altădată de ziua onomastică, pe care, de cîte ori se face curățenie, le strînge cu grijă să nu se prefacă în praf".

Pînă la urmă, instinctul de conservare trimfă și romanul sfîrșește într-o tonalitate oarecum optimistă, cu o Olgă revigorată și hotărîtă să-și apere tinerețea „cu pumnii strînși și dinții încleștați".

Olga seamănă foarte bine cu scriitoarea care a plăsmuit-o, iar episodul despărțirii de Hans (prototipul lui Peter) e relatat de... Doina Peteanu în cîteva scrisori către Cella Serghi în aceeași manieră a notațiilor eroinei din *Călător...* „Am trăit totuși o viață foarte «literară»", se autoironizează scriitoarea într-o epistolă. Înainte de a pleca la Berlin pentru a mai încerca o ultimă reconciliere cu orgoliosul june neamț, Anișoara Odeanu îi lasă prietenei manuscrisul romanului, cu rugămintea de a-l da mai departe lui Camil Petrescu. Autoarea se arată oarecum nemulțumită de modul cum a scris începutul romanului și de fragmentarismul narațiunii, dar liniștită că a încheiat o carte în care s-a implicat total, corporal aproape.

> „Și manuscrisul acesta nu trebuie să se piardă. N-am nici o copie după el – și-i strînsă-n el toată viața mea, tot ce ar putea să rămînă după mine".

„Cartea am scris-o. După asta s-ar putea să-mi însuşesc o tehnică mai bună şi să scriu romane impecabile. Dar carte scrisă cu sînge şi cu suflet ca asta n-am să mai scriu. Nu se mai poate, Cella. Am început să privesc lucrurile altfel, nu mai am reacţiile acelea spontane, emotivitatea aceea pură. Totul se repetă şi reacţionez din ce în ce mai după şablon”[1].

Pentru Cornel Ungureanu, „*Călător din Noaptea de Ajun*, carte ce transcrie un eşec sentimental, e un eşec literar”. Nu orice fel de eşec însă, nu un eşec neinteresant, ci acela al unui autor/al unei autoare cu reale disponibilităţi pentru literatura de anvergură. E vorba de pierderea unui „pariu cu o miză importantă de care, neîndoios, nici autoarea nu şi-a dat seama : aceea de a fi unul dintre reperele romanului românesc modern”[2].

Riscînd să plusez, aş zice totuşi că şi critica de întîmpinare şi-a avut partea sa de „vină” pentru faptul că scriitoarea a nesocotit potenţialul de inovaţie nu tocmai neînsemnat pe care îl conţineau *Într-un cămin de domnişoare* şi *Călător din Noaptea de Ajun*, renunţînd să-l valorifice, la un alt nivel, pe mai departe, renunţînd de fapt pentru multă vreme chiar la abordarea speciei romaneşti. Cronicarii celor două romane au amendat sistematic tocmai ineditul tehnicii narative, au luat drept deficienţă de construcţie ceea ce era, în realitate, o intuiţie a unui nou mod de a descrie lumea. Căci, chiar dacă nu e o *conştiinţă teoretică* (şi cîţi dintre prozatorii noştri interbelici, cu excepţia lui Camil Petrescu, a lui Eliade sau a lui G. Călinescu, au vocaţie teoretică ?!...), Anişoara Odeanu este fără doar şi poate o scriitoare cu *conştiinţă estetică*. Aproape toţi comentatorii, inclusiv aceia care se pronunţă favorabil, denunţă, ca Pompiliu Constantinescu, „excesul de notaţie a amănuntului”, de unde ar decurge un „subiectivism exagerat, în sensul de inaptitudine de a se ridica la general şi la simbolic”[3]. (Că e vorba de un refuz programatic al generalului şi al faptului semnificativ, şi nu de o „inaptitudine”, am arătat deja.) Izabela Sadoveanu taxează extrem de dur „aşa zisul stil al cărţii, cu expresii de reportaj de gazetă telegraf, care-ţi macină nervii ca ţăcănitul unei maşini de scris, hodorogită şi de sistem vechi”[4]. Ovidiu Papadima e reductiv şi tendenţios : „Această literatură e a unei fete care în primul rînd e atentă la felul cum se îmbracă ea şi cealaltă lume. Şi notează totul conştiincios. Nu e o manie care să facă din ea un tip. Nu e un snobism care să o ducă mai tîrziu, în povestire, la căinţe şi autoironizări. Nu, autoarea, foarte serios şi normal, se admiră şi în scrisul ei, ca orice femeie în oglindă”[5].

1. Scrisoare datată 18 mai 1936, de regăsit la Gheorghe Luchescu, *op. cit.*, pp. 163-165.
2. Cornel Ungureanu, *Contextul operei*, ed cit., p. 214 şi urm.
3. Pompiliu Constantinescu, în *Vremea*, an. X, nr. 471, 17 ianuarie 1937, p. 4.
4. Izabela Sadoveanu, „Anişoara Odeanu, «Călător din noaptea de Ajun»”, în *Adevărul literar şi artistic*, an XVIII, nr. 849, dum. 14 martie 1937, p. 16.
5. Ovidiu Papadima, în *Gândirea*, an. XVI, 1937, nr. 2, pp. 90-92.

Declarîndu-se „exasperat" de obsesia autoarei pentru notația amănunțită, Scarlat Struțeanu proclamă metaforic : *Călător din Noaptea de Ajun* nu este decît o „halucinantă rostogolire de nimicuri pe cel mai banal rîu al unei vieți ce curge uniform între maluri dezolante"[1]. În afară de acest aparent defect al aglomerării de detalii anodine, indicat de toată lumea, Eugen Ionescu mai descoperă un „cusur" : „excesul de răceală", trecînd pripit peste tîlcul acelor secvențe de narațiune în care privirea naratoarei este substituită parcă de ochiul „rece", obiectiv al unei camere de filmat. Totuși, Eugen Ionescu apreciază la autoarea romanului *Călător din Noaptea de Ajun* „luciditatea, posibilitatea ei de a se despărți de sine însăși, autoironia și stilul simplu, precis, lipsit de ornamentația celor ce vor să scrie frumos și poetic", calități ce „o așază pe Anișoara Odeanu printre cei mai buni analiști ai psihologiei dragostei și tinereții de la noi". Cu precizarea suplimentară : „Domnișoara Anișoara Odeanu se deosebește de scriitorii noștri amoroși, care pun, întotdeauna, coitul în primul plan de interes al cărții și chiar pe toate planurile. De asemeni, trebuie, spre lauda ei, s-o deosebim de amorezații și amorezatele noastre literare care leșină, în mod genial sau nu, de zece ori pe pagină"[2].

Comentariile cele mai comprehensive (și totodată cele mai aplicate, cele mai analitice) aparțin celor doi scriitori afîni Anișoarei Odeanu : Camil Petrescu[3] și Mihail Sebastian[4]. Fără să se lanseze în elogii disproporționate, ei scot în evidență plusurile cărții, insolitul unei strategii narative. Atuul acestei autoare este, după Camil Petrescu, „o neobișnuită putere *pur descriptivă*", „un soi de pointilism intuitiv, ca să amintim de acea tehnică picturală în care formele, volumele și culorile sînt realizate din puncte cu penelul" : „E o prezentare directă, nudă, o ignorare a «artefactelor», un profund dispreț, prezent, deși nemărturisit, pentru orice soiuri de literaturizare de prost gust. Autoarea *nu explică* niciodată nimic, nu comentează, nu ia atitudine (...) Totul e de o simplitate și de o veracitate care seamănă cu începutul lucrurilor".

V.5.5. Angajamente... nu doar literare : un episod din „aventura" legionară

Următorul roman, Anișoara Odeanu îl va publica abia peste treizeci de ani. Neîncrezătoare în capacitatea sa de a construi pe spații epice ample, se va mulțumi să-și exercite virtuțile poetice (în *Fata lui Codru-Împărat*, 1939, *Moartea în cetate* și *Noaptea creației*, 1943) sau se va deda experimentului prozastic de mai mică anvergură – deși în

1. Scarlat Struțeanu, în *Ramuri*, an. XXIX, aprilie 1937, nr. 4, pp. 241-245.
2. Eugen Ionescu, în *Facla*, an. XV, 1937, nr. 1822, p.1.
3. Camil Petrescu, „Note despre romanul feminin", în *Revista Fundațiilor Regale*, an IV, februarie 1937, nr. 2, pp. 400-402.
4. Mihail Sebastian, în *Reporter*, an. V, nr. 4, 24 ianuarie 1937, p. 2.

mod evident inteligent și insolit – în *Ciudata viață a poetului* (1942). Din ’36 pînă prin ’43 se risipește, în parte din necesitatea de a-și asigura traiul de zi cu zi, într-o publicistică asiduă, de bună calitate dar cronofagă. Tînăra scriitoare îi vorbește la un moment dat lui Camil Petrescu, într-o scrisoare, despre nevoia ei de a obține „o independență materială absolută” cîștigată prin avocatură. „Din asta ar decurge posibilitatea de a avea un interior al meu – refugiu –, în care să mă regăsesc, să-mi strîng lucrurile (cărți etc.) (...)”[1]. Iar Cellei Serghi i se confesează despre interminabilele discuții cu părinții, care ar fi vrut să o vadă reîntoarsă la Lugoj, departe de boema bucureșteană : „Visul tatei era să devin profesoară și gospodină. Îmi găsise un soț, profesor de caligrafie și desen. Avem la Lugoj casă cu livadă, grădină și tot ce trebuie”[2]. Tînăra refuză să se conformeze „idealului” patern, o viață liniștită și casnică, implicit anonimizantă, e tot ce poate fi mai potrivnic firii ei dinamice, nesupuse ; ironia destinului face ca tocmai spre un asemenea trai, abhorat ca burghez și mediocru, să se îndrepte, fatal, Doina Peteanu după 1945... Pînă atunci însă ea gustă din plin bucuria de a trăi liberă și insubordonată.

O vreme, din 1936 pînă în perioada guvernului Goga-Cuza – deducem din mărturisirile autoarei –, activează ca avocat în baroul de Ilfov. Locuiește (împreună cu prietena sa cea mai bună, pictorița Nina Batali), își amintește Ștefan Baciu[3], în centrul Bucureștiului, într-o garsonieră cochetă din blocul Assan, unde îi primește – cu „excelente cafele turcești” – pe numeroșii săi prieteni. O vizitează frecvent colegii de la *Universul literar* (unde lucrează ca redactor) – Traian Lalescu, Victor Popescu, Mihai Niculescu –, poeții Emil Botta, Ștefan Baciu, Horia Stamatu, Eugen Jebeleanu (care îi aduce uneori pe St. Roll, pe Cicerone Theodorescu sau pe Radu Boureanu), pictorii Maria Droc, Dumitru Anastasescu, Grete Munteanu, filosoful Petre Țuțea, Paul Sterian împreună cu economistul Mihai Niculescu și desigur mulți alții. Sînt anii în care scriitoarea se deschide unui adevărat cult al prieteniei. E foarte populară în cercurile literare ale tinerilor, participă la șezători, colindă redacțiile revistelor, ia interviuri, scrie articole (colaborează la *Cuvîntul*, *Seara*, *Revista Fundațiilor Regale*, *Curentul magazin*, *Ecoul*, *Universul literar* și la cîteva publicații bănățene), într-o stare de perpetuu neastîmpăr. Literatură nu prea scrie, dar se creează pe sine ca „personaj” al lumii literare. O atrage boema, îi place să șocheze ; în legătură cu asta Ion Th. Ilea povestește o întîmplare foarte savuroasă petrecută pe la sfîrșitul anilor ’30 : Anișoara Odeanu, care nu ocolește amiciția cu poeți „zdrențăroși” precum Artur Enășescu sau Ion Th. Ilea, îi găsește într-o zi pe cei doi, alcoolizați și

1. *Scrisori către Camil Petrescu*, ed. cit., p. 128.
2. Cella Serghi, *Pe firul de păianjen al memoriei*, Editura Porus M, ed. a II-a (definitivă) îngrijită de Corneliu Popescu, București, 1991, p. 129.
3. Ștefan Baciu, *op. cit.*

fără un sfanț, la „Caraiman”, un restaurant de pe Cîmpineanu, și, pusă pe șotii, îi invită la un local foarte elegant de pe Șoseaua Kisseleff, la „Pescăruș”, unde, cu aere de *grande dame* desăvîrșită, îi obligă pe chelneri să-i servească pe ciudații săi prieteni ca pe niște domni de mare clasă. „Răsfățata Bucureștiului între cei doi «vagabonzi», într-un local de elită. Protipendada – rentierii și tîrîie-brîu, jucătorii de bursă și trîntorii lustruiți – priveau consternați apariția noastră”[1]. Ion Th. Ilea și-o amintește pe Anișoara Odeanu „prietenoasă și atentă”, „o povestitoare neîntrecută”, „permanent neastîmpărată lăuntric” :

> „Te frapa printr-o ținută vestimentară cochetă, nedisprețuind uneori chiar frivolitatea, și printr-o frumusețe distinsă. Ochii mari, copilăroși, amintindu-ți desenele lui Tonitza, gura arcuită de buzele care te îndemnau să-i ghicești senzualitatea, vorba domoală și mîinile catifelate ca ale unei păpuși”.

Pavel Bellu, îndrăgostit discret, o descrie ca pe „ființa fragilă, fermecătoare” și în același timp ca pe „lugojeanca oacheșă, cu nasul ușor săltat a sălbăticie și tupeu” – un... „Gide feminin”.

> „Prietenia mea cu Doina a început în ianuarie 1940. Cînd a venit la Timișoara, cu acel grup de la *Universul literar*, n-am reținut decît ființa spirituală, din platină, a lui Dan Botta și făptura fluidă, feminină, a Anișoarei Odeanu. Nu m-a reținut, după șezătoare, nici guițatul isteric al paharelor, nici definițiile alandala despre poezie. Ci dansul Anișoarei – balerină imponderabilă, curtată de toți. Trestia neagră. Împărătiță a grației”[2].

Prin 1942 Mircea Eliade, pe care Anișoara îl vizitează ca să-i ia un interviu, observă : „este extraordinar cum nu te-ai schimbat. Spune-mi, cum faci ca să rămîi pe loc ?”. Răspunsul e o excelentă autocaracterizare : „Poate pentru că nu prind rădăcini nicăieri”[3].

O privire feminină, deloc fascinată, malițioasă chiar, ca aceea a prietenei Cella Serghi înregistrează, dimpotrivă, cu o satisfacție nedisimulată, imperfecțiuni ale chipului și ale caracterului Anișoarei Odeanu. Poate și pentru că „maestrul” Camil Petrescu o irită pe orgolioasa (și naiva) Cella Serghi, dîndu-i-o tot timpul ca exemplu de ținută și de talent pe autoarea *Căminului de domnișoare*.

> „Camil îi spunea Any Ondra. Dar fotografia de pe coperta micului ei roman, abia apărut, nu semăna deloc cu a celebrei actrițe de cinema, care dansa și cînta în comedii muzicale de mare succes. Tunsă băiețește,

1. Ion Th. Ilea, *Mărturisirile unui anonim*, Editura Cartea Românească, București, 1974, pp. 137-143.
2. Pavel Bellu, „Anișoara Odeanu – trestia neagră. Portrete în lemn”, în *Orizont*, an XXIII, nr. 39, 2 oct. 1981, p. 4-5.
3. Anișoara Odeanu, „Un drum de poveste, cu Mircea Eliade”, art. cit.

cu fruntea luminoasă, cu ochii depărtați, coborînd spre tîmple, trași parcă de greutatea genelor mai lungi în extremități, cu gura bosumflată și colțurile căzute, părea mai curînd un copil supărat".
„Mă zgîria și indiscreția și inexplicabila intimitate și nasul ei prea mare și în vînt, care n-o împiedica să fie frumoasă"[1].

O adversitate greu de stăpînit chiar și peste ani o face pe Cella Serghi să-și încondeieze „prietena" : în *Pe firul de păianjen al memoriei* Anișoara Odeanu ni se înfățișează ca o ființă cinică, egoistă, capricioasă, indiscretă, obositor de locvace, oportunistă ; la o masă luată la Capșa cu Sebastian, Camil Petrescu și Al. Rosetti, pe atunci director al Editurii Cultura Națională, tînăra și „înfumurata" scriitoare ar fi vorbit tot timpul – povestește inflamată Cella Serghi – exclusiv despre romanul pe care tocmai se pregătea să-l încheie, *Călător din noaptea de Ajun*, în intenția de a-l seduce pe editor... De fapt, nici o figură feminină importantă a epocii nu beneficiază de simpatia Cellei Serghi, din ale cărei consemnări memorialistice nu lipsesc măruntele mistificări și procesele de intenție.

E posibil, apoi, ca evocarea pătimașă pe care i-o face autoarea *Pînzei de păianjen* Anișoarei Odeanu să se datoreze (dincolo de invidie și de mărunta ranchiună) unei divergențe a opțiunilor politice : stîngista Cella Serghi se va fi simțit lezată – mai ales dată fiind originea sa evreiască – de atitudinea fățiș pro-legionară a prietenei, care și-ar fi așezat pe birou, în mod ostentativ, citim în *Pe firul de păianjen al memoriei*, fotografia Căpitanului... Anișoara Odeanu semnează în publicații ca *Porunca vremii* sau *Cuvântul* articole despre spiritul mișcării legionare ; scrie chiar și o broșură prolegionară comandată de Ministerul Propagandei. Curioasă opțiune, cu atît mai curioasă cu cît ea e asumată de o veche fidelă a cercului de la *Adevărul literar* ! Ce o va fi determinat pe Anișoara Odeanu să se reorienteze ? Poate absența unei concepții coerente asupra politicului, poate un entuziasm naiv, stimulat de marasmul epocii, poate influența (activată subliminal a) iubitului neamț care a îmbrăcat uniforma de ofițer SS, poate o funciară labilitate. Peste cîțiva ani (în 1945) se va dezvinovăți stîngaci :

„...îmi dau seama în ce măsură nu aveam habar de politică, de fascism, democrație sau comunism, și cît de improprii erau termenii de naționalism, internaționalism și democrație pe care îi încurcam (...). Nu mai vorbesc că socoteam extrema dreaptă foarte aproape de extrema stîngă, ca fiind amîndouă antiburgheze și anticapitaliste"[2].

„Petele" sale legioanare o fac indezirabilă la *Viața*[3], unde lucrează aproape doi ani (între 1941 și 1943) și de unde e concediată, în ciuda

1. Cella Serghi, *op. cit.*, p. 125-148.
2. *Scrisori către Camil Petrescu*, ed. cit., p. 135.
3. Articolele publicate de această autoare în *Viața* au fost antologate în volumul : Doina PETEANU (Anișoara ODEANU), *Publicistică la „Viața"*, Editori Eugen

faptului că e un redactor important al publicației, chiar în perioada în care se îmbolnăvește grav : „am crezut prostește în generozitatea lui Rebreanu ca în curăția sufletească a celor de la Serviciul gazetelor – care au înțeles să mă lase pe drumuri în timpul pleureziei” (i se plînge într-o scrisoare lui Camil Petrescu).

Articolele publicate de această autoare în *Viața*, la pagina de cultură, semnate cu numele adevărat, Doina Peteanu, nu mai sînt, precum acelea din *Cuvântul*, pledoarii explicite în favoarea spiritului legionar. După rebeliunea legionară și reprimarea ei de către Antonescu, tînăra și combativa scriitoare își cenzurează întrucîtva entuziasmul prolegionar. Profesiunile de credință se lasă însă citite printre rînduri. Și, de fapt, acestea nu sînt în dezacord nici cu orientarea publicației, nici cu politica oficială a Statului.

Doina Peteanu scrie pentru *Viața* recenzii, articole despre teatru și film, despre expoziții de pictură, reportaje din lumea culturală, mici eseuri, comentarii pe marginea unor articole din presa literară, uneori fragmente de proză. Îi intervievează – uneori într-un mod mai puțin convențional – pe Camil Petrescu, Mircea Eliade, Alexandru Zirra, Henriette Yvonne Stahl, Victor Ion Popa, Lucian Blaga sau Sextil Pușcariu. În mai multe articole face considerații despre poezia modernistă și se războiește cu inerțiile cititorului mediu, opac față de subtilitățile poeziei. Sau face observații mai puțin reverențioase cu privire la opacitatea criticii ori, mai bine zis, a criticilor literari. Glosează în marginea autori preferați – Cervantes, Dostoievski, Gide, I.L.Caragiale –, asupra cărora revine constant sau speculează asupra literaturii române a următoarelor decenii. Se miră că a dispărut obiceiul de a colecționa reviste și se întreabă, în mai multe rînduri, de ce românii citesc mai puțin literatură autohtonă. Scrie, de asemenea, despre arta lecturii și despre arta traducerii. Uneori, poate nu atît de des cum ne-am aștepta, atacă tema „literaturii feminine” – cu detașare ironică și niciodată cu vreo nuanță feministă. Gustul format, plăcerea speculației, sprinteneala condeiului ies clar în evidență în aceste articole. Fără să aibă „strălucire”, notațiile Anișoarei Odeanu sînt, fără îndoială, nu de puține ori incitante.

O curioasă contradicție de atitudine străbate publicistica acestei autoare : pe de o parte, iese la iveală o subtilă înțelegere a gratuității artei, pe de altă parte, o puternică înclinație spre arta (nu neapărat „tezistă”) cu accente naționaliste ori mesianice. Alături de temele pe care le-am enumerat deja, regăsim în articolele Doinei Peteanu, cu aceeași frecvență, teme legate de „o viziune românească a lumii”. Aprecieri cu privire la Nichifor Crainic și la considerațiile acestuia despre „sufletul românesc” sau cu privire la naționalismul lui A.C. Popovici sînt vizibil empatice. Cînd are ocazia, se exprimă critic la adresa

---

Beltechi și Gheorghe Luchescu, Cuvînt înainte de Cornel Ungureanu, Editura Orizonturi Universitare, Timișoara, 2009.

„acelor intelectuali blazați care au adoptat o strîmbătură de nas caracteristică în fața a tot ce este românesc”. Un spațiu amplu acordă autoarea unor producțiuni poetice ale unor autori necunoscuți, eroi pe frontul de Est, ca aviatorul Horia Agarici sau ca „un tînăr camarad al nostru”, Ciril Vîrnav: pledoariile autoarei pentru poezia modernistă riscă să fie astfel anulate... Undeva, Doina Peteanu scrie despre „lumea nouă” așteptată pentru sfîrșitul războiului, odată cu victoria armatei Führerului. În altă parte descrie cu entuziasm o expoziție de gravură dedicată Mareșalului. Distruge cu crîncene ironii „acea anecdotică cu «teoria comunismului» în care unul acceptă să împartă cu celălalt tot ce nu avea”. Face elogiul războiului antisovietic într-o manieră care ar fi putut să o coste mai mult chiar decît a costat-o.

V.5.6. Înainte de Ionesco. Absurdul existenței și inutilitatea Literaturii: *Ciudata viață a poetului* (1942)

În *Ciudata viață a poetului*[1] Anișoara Odeanu pune în mișcare, cu focuri de artificii și giumbușlucuri de clown pe jumătate deprimat, artileria ușoară a ironiei, ia cu asalt locul comun al literaturii, în ambiția de a-l epata pe burghez. Autoarea se războiește parodic cu miturile literaturii „mari”, pîndite de primejdia clișeului, și în primul rînd cu cele optimiste, solar-inaugurale, de sorginte romantică. Așa, de pildă, mitul poetului halucinat și demiurg sau mitul dragostei ucigătoare. În anii ’40 e greu să-ți mai păstrezi prea multe iluzii și imposibil să mai vezi lumea sub zodia absolutului. Anișoara Odeanu fusese, oricum, încă dinainte o sceptică. În cele două romane ale sale din deceniul anterior, ea acuza deja, cum am văzut, farsa mundană, absurdul, previzibilitatea de mecanism a gesturilor, a reacțiilor, a vieților umane în întregul lor, în fond, și – nu în cele din urmă – artificialitatea literaturii. Ca atitudine față de starea de fapt și totodată față de latura mistificatoare a literaturii, Anișoara Odeanu se apropie – în nuvelele din *Ciudata viață a poetului* – de viziunea demitizantă, „ireverențioasă” și profund mizantropă a tinerilor din grupul „Albatros”, înscriindu-se totodată în linia literaturii absurdiste inaugurate la noi de Urmuz și de emulii acestuia (un George Ciprian sau un Grigore Cugler). Cornel Ungureanu merge chiar mai departe și o consideră pe Anișoara Odeanu, prin acest volum de proze absurd-insolite, o înaintemergătoare a lui Eugen Ionescu.

Nu doar spiritul de frondă sau gustul pentru șotii livrești, ci și – în mod esențial – interogația obsedantă vizînd rostul literaturii și eventuala sa semnificație în plan metafizic o înrudesc, de altfel, pe această

1. Editura Muncă și Lumină, București, 1942, Copertă și ilustrații de Petre Grant; republicat în 1975 la Editura Facla din Timișoara, sub îngrijirea și cu o prefață de Ion Oarcăsu; reluat în *Domnișoara Lou și trandafirul galben [antologie]*, aceeași editură, 1985, ediție îngrijită și prefațată de Cornel Ungureanu

scriitoare cu autorul eseurilor din *Nu*. Și la tînărul Eugen Ionescu și la Anișoara Odeanu, ceea ce apare, la prima vedere, ca o simplă bufonerie juvenilă, ca parodie, farsă, demitizare insolentă nu este decît un prim nivel al unei speculații complexe în marginea raportului dintre literatură, existența mundană și un transcendent problematic. La amîndoi citim lucruri foarte asemănătoare despre spectacolul nu de puține ori grotesc al lumii literare, despre rețeta și prețul succesului literar, despre critic și despre public, despre autorul-marionetă a hazardului, despre trucurile clișeizate ale literaturii ș.a. Nu în cele din urmă, *Ciudata viață a poetului* este (ca și ionescianul *Nu*, deși într-o cu totul altă formulă) o partitură ludică, tragi-comică pe tema morții. Vocabula „viață" din titlu e o antifrază în această carte ai cărei protagoniști sfîrșesc, mai toți, prin a se sinucide.

Proza ce dă numele volumului – un fals basm modern, de un umor cam macabru – deconstruiește imaginea poetului genial, ridiculizînd ideea de nebunie creatoare. Desenat din linii voit convenționale („un poet înalt, slab și palid, cu plete blonde"), „eroul" este, într-o primă fază a Bildungsromanului său parodic, un lunatic anonim, o caraghioasă fantoșă romantică. E „poet", dar nu scrie ; păstrează în odaie un creion și hîrtie, fără să le folosească. Hîrtia nu e hîrtie de scris, ci „o fostă hîrtie de împachetat boțită și călcată cu fierul ca să se întindă"... Într-o zi se produce revelația : contemplînd floarea din pervaz – „o floare neidentificabilă, ciudată, cum între cîini sînt unele corcituri ce nu intră în nici o rasă" (bizară analogie !) –, poetul intră în transă și vreme de șapte zile și șapte nopți scrie poezii pe hîrtia de împachetat boțită, după care alte șapte zile și șapte nopți doarme. La trezire, considerat nebun, e dus cu forța la doctor în Capitală. Și acolo viața i se schimbă : în loc să fie pus în cămașa de forță, e instalat într-o locuință luxoasă și stipendiat pentre a-și scrie opera. Devine vedetă, e curtat, adulat toată floarea cea vestită a critcii veghează asupra-i : „Le era în joc meseria : de multă vreme nu-i mai luase nimeni în serios, pînă la descoperirea tembelului din fața lor". Poetul, Criticul (de la venerabilul „domn cu cioc" la debutantul cvasi-necunoscut, „cu ochi mari, somnolenți"...), Gazetarul, Cititorul sînt, în această proză satirică, figuri dintr-o galerie de monstruoase fantoșe. Monstruoase întrucît evoluează exclusiv într-o logică a *malentendu*-ului ce distorsionează realitatea și duce, în cele din urmă, la gesturi extreme, (auto)-distructive. Totul e înțeles pe dos, exagerat, deformat, interpretat în registrul exaltării isterice, în lumina căreia imbecilul e proclamat geniu, iar comicul involuntar, perceput ca umor de fină calitate („îi întrecea pe Bernard Shaw și pe Mark Twain"...). Cînd eroul acestei povestiri își pune în gînd să scrie o monografie poetică a satului său, iată ce rezultă :

> „Era o carte de proză. A muncit mult ca s-o scoată la capăt. Existau o mulțime de lucruri pe care le cunoștea dar nu știa să le descrie. Căuta în

> dicționar pentru fiecare cuvînt. Găsea: Boul este un animal, casa este încăperea unde locuiesc oamenii ș.a.m.d. (...) Întîi gîndea el, pe urmă consulta cărțile. În cele din urmă a început să recomande ascensoare pentru urcatul găinilor în copaci, băi sistematice pentru porci, block-house-uri de vrăbii și alte lucruri în genul acestora. Cartea a avut succes. I se remarca peste tot cultura, mai ales însă era socotit de data asta ca un foarte fin umorist".

Șarja vizează, cum se vede, excesele livrescului, ale literaturii de seră: pentru a înțelege lumea, „eroul" Anișoarei Odeanu consultă la orice pas *Larousse*-ul, iar înainte de a se apuca să scrie o carte despre dragoste „două zile și două nopți a căutat (...) în biblioteca lui (...) și n-a ajuns la nici o lămurire" – așa că i se trimite, ca inspiratoare, o *femme fatale* (tot în variantă parodică, desigur), care îl face să cunoască gustul „nefericirii" și blazarea, dar și un succes înzecit, datorat ca și pînă acum unei *misreading*. Deși, scriind „Femeia care se învîrtește", poveste dedicată fatalei domnișoare Lou, Poetul se investește total, patosul său e interpretat, pe dos, ca exercițiu de virtuozitate umoristică. Pentru asemenea situație de criză a comunicării, „eroul" găsește o rezolvare radicală: „În zorii zilei l-au găsit spînzurat de un prun. De greutatea corpului său pomul își scuturase toate roadele (curînd după aceea s-a uscat fără să se știe de ce)".

În aceeași notă de parodie tragică, de ludic macabru și de autoreferențialitate fals-comică sînt scrise și celelalte nouă proze ale volumului, în care se străvede și o nuanță de absurd gogolian, de „fantastic al banalității". În prim-plan sînt aproape întotdeauna halucinați derizorii, scriitori de ocazie „pierduți într-o provincie pustie" precum „eroul" din *Greșeala lui Alexei Alexievici*. Absurdul personaj, un funcționar oarecare, se sinucide, intoxicat/deprimat de lectura propriei, unicei sale cărți, *Grădini spînzurate de stele*. „Mai bine nu scria, se văicărea nevasta lui, mai bine un bărbat viu decît un scriitor mort..." Cartea beneficiază de un singur articol, scris de „sigurul critic literar al orașului" (autor, la rîndu-i, al unui volum de poezie, *Rațiunea transversală*) apărut în singurul ziar local, în proximitatea rubricii de anunțuri mortuare. Biografia lui Alexei Alexievici, narată în tonul umorului negru, e însoțită de citate din „opera" acestuia și se încheie cu o anecdotă „moralizatoare" ce disimulează insuficient confesiunea auctorială:

> „Curînd Alexei Alexievici fu uitat, iar cartea lui se vindea cu kilogramul, o cumpărau îndeosebi băcanii pentru că paginile ei erau chiar cît trebuiau de mari pentru pungile de bomboane. *Și, ca Alexei Alexievici, va fi uitată și povestea asta*" (s.m.).

Peste tot în aceste proze vocea naratorială comentează sarcastic dramele produse în viețile personajelor de invazia livrescului. În *Cei doi prieteni*, Nichita Grecu, un „foarte mare poet" provincial, preocupat

numai de „lucruri foarte înalte”, de „moarte în general și însemnătatea ei în Cosmos” (comedia superlativelor e savuroasă în cărticica Anișoarei Odeanu), îi împrumută cărți mai modestului său prieten Ghiță Măleanu, proprietar al „Marilor Magazine Generale cu lenjerie de damă”, care, după ce-i citește pe Nietzsche, Cervantes sau Tolstoi într-o stare de exaltare vecină cu sminteala, decide să se împuște pentru a-i întîlni… în lumea de dincolo. Derularea acestei întîmplări absurde e întreruptă, din loc în loc, de paranteze autoreferențiale sau de relatarea unor nuvele, tot absurde, scrise de Nichita Grecu.

Fiecare poveste din acest volum închide în sine alte povești, toate bizare și toate comentate ironic, cu dezvăluirea procedeului, a clișeului : „Astfel de întorsături măiestre se petrec numai în literatură, iar povestea de față e o poveste adevărată. Atît de adevărată cît poate fi orice poveste despre care autorul ne afirmă că s-a petrecut aievea, și pe care nimeni n-o crede” (*Egor Todie, rătăcitul*). Urme ale unor cunoscute idiosincrazii camilpetresciene față de narațiunea omnisciență, față de premisa Autorului-demiurg, sînt imediat observabile :

> „Scriitorii de obicei știu tot, chiar cînd se ocupă în același timp de mai mulți oameni. Știu nu numai ce zice și ce face fiecare, ci chiar gîndurile cele mai ascunse ale tuturor. Asemenea putere are numai bunul Dumnezeu, desigur, și cei ce spun că o au și ei sînt niște mincinoși nerușinați și fără frică de cele sfinte. Asta, însă, n-are nici o importanță, cititorii, cei dintîi, se feresc să și-o spună, fiindcă altfel, hotărît, nimeni n-ar mai putea să-și mai vîre nasul nicăieri și viața ar deveni încă o dată pe atît de plicticoasă” –

notează naratorul mucalit în *Egor Todie, rătăcitul*, o nuvelă pseudo-fantastică (în fond, parodică precum toate celelalte) pe tema identităților multiple. Tot pseudo-fantastice sînt și prozele *Doctorul de suflete* (o poveste cu personaje dintr-un orășel de provincie rus și cu un autobuz care duce spre moarte) și *Pățania boierului Negru din Valea Largă*, aceasta din urmă pastișînd, s-ar zice, *La Hanul lui Mînjoală*.

Unele situații, personaje, dialoguri par decupate din piesele pe care le va scrie ceva mai tîrziu Eugen Ionescu. Bunăoară, iată-i pe frații Paco și Pedro (din povestirea *Paco și Pedro*), doi nobili dintr-un oraș de pe malul Guadalquivirului, „doi juni celibatari, mai mult celibatari decît juni” : „povestea începe așa de tîrziu, pentru că pînă la această vîrstă viața lor era fără poveste, așa cum e de obicei soarta a cel puțin trei sferturi din omenire”.

> „Mîncau bine, dormeau bine, se plimbau prin parcul castelului spre fundul lui, unde era un lac părăginit, cu nuferi și cu broaște. Paco spunea : «Uite o broască». Iar Pedro îi răspundea : «Vai, ce interesant». Sau spunea Paco : «E cam răcoare». Iar Pedro îi răspundea : «Ar trebui să intrăm în casă»”.

„Calitatea” principală a celor doi e aceea că reușesc performanța de a nu face aproape *nimic*; Paco pictează mereu același tablou, „un parc trecînd prin culoarea anotimpurilor”, iar Pedro îl privește, exprimîndu-și mereu admirația cu aceleași cuvinte. „Eroii” Anișoarei Odeanu se dovedesc incapabili de a ieși din clișeu, de a eluda gestul stereotip; ei pictează același tablou într-un număr nedefinit de variante, scriu același tip (absurd) de text la nesfîrșit, rostesc aceleași replici, trăiesc identic fiecare zi. Figura proliferării monstruoase a obiectelor și/sau structurilor lingvistice va deveni definitorie pentru teatrul lui Eugen Ionescu. Recurente sînt, în prozele din *Ciudata viață a poetului*, situațiile absurde generate de evidența inutilității livrescului: bibliotecarul, librarul, scriitorul sînt ființe de prisos ca și arpentorul K din *Castelul* lui Kafka. Nimeni nu are nevoie de ei, ei trăiesc exclusiv, inerțial, ca niște oameni ciudați, fără un rost precis – un soi de nebuni izolați pe o corabie a halucinației, a fanteziei absurde. Grigore Lime din *Un om fericit* este „bibliotecar la o bibliotecă de la marginea orașului, lăsată de un boier fără urmași și care conținea numai cărți latinești și grecești pe care nu le citea nimeni”; nici un cititor nu trece pragul acestei biblioteci, iar Grigore Linu se mișcă printre cărți fantomatic, răsucind în minte permanent același gînd:

> „Între altele, mai avea și mania ordinei. Ordine însemna pentru el «tabula rassa». Lumea i se părea plină de dezordine – tot ce se înalță în lume: orașele, munții, oamenii care umblau, toate îl zgîndăreau. Fără să-și dea seama, Grigore căuta absolutul pe care îl dă numai Marea Moarte. Și, pentru că nu-l găsea, inventa în fiecare zi cîte o înjurătură nouă”.

În orașul din *Doctorul de suflete*, e interzis să se vîndă cărți la librărie: se vinde numai… hîrtie igienică. Volumul Anișoarei Odeanu este, cum se observă, cartea unui spirit sceptic. Sceptic și în privința propriei literaturi, și în privința Literaturii în general.

> „Este o carte ciudată – scrie Radu Tudoran –, fiindcă la sfîrșitul lecturii, după ce speri că ai înțeles totul, rămîi cu bănuiala sîcîitoare că, din spatele textului, autoarea a vrut să-și bată joc de tine. Simți plutind undeva ideea ei, băiețească aproape, de ștrengar ascuns după garduri, de unde să te ia cu pietre”[1].

Într-adevăr, tînărul Radu Tudoran se arată aici un cititor și un comentator deloc lipsit de perspicacitate. Articolul său trebuie menționat cu atît mai mult cu cît *Ciudata viață a poetului* e o carte destul de puțin comentată[2] și, de altfel, neatent citită. De pildă, Ovidiu

---

1. Radu Tudoran, în *Evenimentul zilei*, an. IV, nr. 1260, miercuri 11 niembrie 1942, p. 2.
2. O analiză meticuloasă a cărții întreprinde Geo Dumitrescu în *Preocupări literare*, an. VIII, nr. 1-2, 1943, pp. 76-78, atrăgînd atenția asupra unor

Constantinescu nu înțelege că prozele din acest volum trebuie citite în cheie ironică, acuzînd-o pe autoare de „insistență pe coarda pseudofilosofică”, de cultivarea „paradoxului comod”, de improvizație, de inconsistență :

> „Totul pare debil și suferind de anemie pernicioasă, în literatura aceasta, scrisă parcă pe un colț de masă la restaurant, ori într-un parc cu muzică militară. (...) Vocabularul autoarei se resimte de căutarea unei ieșiri din limbajul citadin, singurul care-i convine, și evadarea printre florile cîmpenești, de unde produce numai banale clișee, îmbătrînite în filele lui Sadoveanu. Iar personagiile pentru a părea «stranii» împrumută nume exotice. Și totuși rămîn aceleași chipuri fără viață și fără începuturi”[1].

Comentatorul nu observă că acuzatele clișee sînt, de fapt, exploatate parodic și că universul imaginat de scriitoare e în mod intenționat un univers al devitalizării, al goliririi de consistență și de sens.

V.5.7. Cronica unui suicid anunțat

Pe pagina a doua a volumului *Ciudata viață a poetului*, apărut la Editura Muncă și Lumină (1942), este anunțat un roman pe care autoarea l-ar avea în pregătire, *Mi-am spus o poveste*. Într-o scrisoare trimisă lui Camil Petrescu în 1943, de la Iași, Anișoara Odeanu pomenește despre faptul că scrie un roman și că avansează, de altfel, cu destulă ușurință : „Am ajuns la pagina 367. Mai am, cred, 200. De cînd am venit – de șase zile –, am scris 200. Ai început să trăiești și dumneata printre personagii...” Ce s-a întîmplat cu romanul, în ce măsură paginile concepute în anii ’40 s-au topit în cărțile publicate mult mai tîrziu de scriitoare, nu știm. Cert este că Anișoara Odeanu se îndepărtează încet-încet de literatură pe măsură ce se îndepărtează – și simbolic și în sens propriu – de Capitală, de maestrul său literar, de anii exuberanței sale publicistice și vreme de aproape două decenii și jumătate nu va mai publica nici un rînd. În 1943 se vede concediată

---

elemente de noutate în proza epocii precum „perspectiva (...) literaturii care se ia pe sine ca obiect”, comedia livrescului, dezvăluirea obstinată a clișeului, a artefactului, a mecanismului literar. „Totul este prelucrat, sintetic, elaborat la mașina de spirt a paradoxului, a ironiei, a ostentației moderne, cu un soi de fervoare perversă, de demență literară, dacă se poate spune. E acolo un creier care lucrează sarcastic și impertinent la distrugerea, la exterminarea iluziei literare. (...) Expresia este și ea, desigur, lucrată modern, construită în vederea unui efect, fraza este comentată, nu expusă, relatată ; ea își include comentariul la modul unei retorice a sclipirii și a surprizei, în care spiritul perifrastic lucrează în traiectul spectaculos și interesant al boomerangului”. De menționat, de asemenea, articolul lui Octav Șuluțiu din *Revista Fundațiilor Regale*, an. IX, nr. 12, decembrie 1942, pp. 657-659.

1. Ovidiu Constantinescu, în *Bis*, an. I, nr. 11, duminică, 29 noiembrie 1942, p. 10.

de la *Viața* pe motivul aderenței sale la mișcarea legionară. Și din această pricină și pentru că e bolnavă și lipsită de mijloace de subzistență se întoarce în provincie (după bombaradamentul teribil din primăvara lui 1944 asupra Bucureștiului). Nu singură, ci însoțită de medicul Dan Crivetz, și el „camarad" întru legionarism, cu care se căsătorește. Prin 1945-1946 o găsim la Deva, unde soțul său e mobilizat ca medic militar. De aici îi scrie lui Camil Petrescu epistole vădit mai puțin familiare decît pînă atunci, formulînd, pe de o parte, niște sibilinice reproșuri („te rog să mă ierți că îți scriu pe hîrtia asta, care desigur n-ar fi vrednică de o doamnă T., dar nu am nici o aptitudine de a semăna cu această eroină a dtale – fapt de care m-am resemnat de mult"; „spinii spiritului dtale (...) au pus totdeauna o baricadă între mine și sufletul dtale, omorîndu-mi orice început de gest spontan"), iar pe de altă parte, niște lamentabile dezvinovățiri pentru opțiunea ei ideologică pro-legionară și anti-sovietică : a fost o perioadă de rătăcire, pe care nu și-o poate explica prea bine. „În ultimul an am făcut o teribilă acrobație «ideologică», datorită căreia am ajuns exact acolo de unde am plecat în 1934", încearcă ea să-și convingă vechiul prieten ; „antisemită n-am fost niciodată, cu tot articolul pe care mi-l reproșa Cella și Sebastian și pe care l-am regretat teribil".

Nu se poate ști cît de sinceră e această bruscă întoarcere la vechile-i idei de stînga ; mai degrabă se poate spune că Anișoara Odeanu a intrat în panică, temîndu-se, nu fără temei, de o eventuală „punere la zid". Din cele povestite într-o scrisoare datată 10 mai 1945, deducem că are accese de cabotinism și de isterie : cînd un echipaj al armatei ruse trece prin Deva, încearcă tentația de a se arunca înaintea camioanelor, pentru a-și proba iubirea pentru „eliberatori". „Unei rusoaice frumoase i-am dat o pudrieră – singurul obiect de preț ce-l aveam la mine –, oprind-o în plină stradă, astfel că acest eveniment s-a văzut comentat în Deva vreme de cîteva săptămîni". Naivă, îi cere sprijinul nu prea curajosului Camil : „...sînt exasperată. Ți-aș fi recunoscătoare dacă ai putea să mă liniștești puțin. Dta cunoști o mare parte din oamenii din cercurile care ar avea un cuvînt de spus". E cu atît mai disperată cu cît Dan Crivetz are, se pare, „pete" legionare mai mari decît ale ei ; pentru a-și pierde amîndoi urma trăiesc, din 1947, prin localități obscure, la Văradia, lîngă Oravița, și mai tîrziu la Anina[1] ; se stabilesc după un timp la Lugoj, ținîndu-se însă departe de Capitală. În aceste condiții, mai putea fi vorba de vreo carieră literară ? ! Mai ales după ce tăcerea epistolară a prietenului Camil (refuzul implicit al sprijinului cerut) o face pe Anișoara Odeanu să înțeleagă tot ceea ce era mai important de înțeles. În deceniul de după instaurarea puterii comuniste, Anișoara Odeanu, cu biografia ei problematică, nu are de ales decît între anonimat și condamnarea politică. Se retrage în anonimat (care, pentru cineva cu personalitatea Anișoarei Odeanu, e

1. Gheorghe Luchescu, *op. cit.*

pînă la urmă tot o formă de mortificare), ducînd cu sine, desigur, un greu bagaj de resentimente. Resentimente ce răzbat aproape violent într-o scrisoare din 1955 trimisă de la Lugoj celui care deja publicase (trădîndu-se pe sine, trădîndu-și propria formulă literară) *Un om între oameni* și căruia i se adresează, altfel decît pe vremuri, cu un rece, distant „dumneavoastră". Scrisoarea nu e lipsită de insinuări malițioase:

> „Ar fi amuzant să văd pe unii din foștii mei «confrați» în ce fel s-au adaptat vieții de categorie privilegiată, adică de oameni care cîștigă din literatură suficient pentru a se bucura de toate beneficiile materiale (...) Eu nu am devenit nici «academiciana cu ciorapi de lînă» – expresia e a dumneavoastră –, nici matroană provincială".

Relațiile amicale se reiau prin 1955-1956, cînd situația politică părea să se mai fi limpezit întrucîtva.

Ani întregi scriitoarea se retrage – dacă ar fi să-i creditām integral mărturisirile epistolare – într-un încăpățînat refuz al literaturii.

> „Închipuie-ți că fac bucătărie și piață, cu coșul pe braț, în fiecare dimineață, ca orice gospodină; împletesc și cîrpesc și n-am mai scris un rînd de literatură. Mai mult încă: nu există preocupare mai în afară de viața pe care o duc decît îndeletnicirile scriitoricești".
> „Mi se pare imoral să-mi petrec, scriind versuri sau proză, indiferent ce, timpul în care aș putea să șterg parchetul sau să lustruiesc clanțele de la uși – nu numai pentru că îmi place curățenia, dar pentru că un parchet făcut sau o clanță lustruită este pentru mine ceva pozitiv, pe cînd *a face literatură este a dărui ceva ce se pierde ca fumul de țigară*" (s.m).

Automistificare, dramatică poză; splendidă – totuși – definiție a literaturii!

În 1965 Ion Oarcăsu o (re)descoperă la Lugoj pe Anișoara Odeanu. Și scriitoarea reintră în circuitul literar. În primele două volume de proză de după ieșirea din umbră, *Sub lumina verii* (1967) și *Nedumeririle lui Duduță* (1969), nu o mai recunoaștem pe analista lucidă, nici pe ironista plină de vervă din cărțile anterioare. Revigorarea se produce odată cu *Legile jocului* (1971) și *Acele lucruri mari* (apărut postum), romane în care preocuparea pentru istoria personală se estompează în beneficiul Istoriei. *Simina și istoria* urma să se intituleze un alt roman al Anișoarei Odeanu, din care ne-au rămas fragmente. Cartea nu a mai fost scrisă pentru că, în 1972, la 1 septembrie, la o zi după decesul lui Dan Crivetz, scriitoarea se sinucide înghițind cu alcool pastile Luminal. „Obsedată de ideea unor boli incurabile (cancer, glaucom)", crede Gheorghe Luchescu. Iar Marian Popa propune o interpretare mai complicată: scriitoarea „ar fi evoluat spre o depresiune neurastenică determinată de frica unor persecuții politice,

dar este plauzibil și finalul voluntar în logica și viziunea legionară"[1]... Gîndul de a-și curma viața o bîntuia, de fapt, de mult pe Anișoara Odeanu, cu mult înainte de aventura legionară. S-ar putea spune că, o viață întreagă, nu a făcut decît să-și amîne sinuciderea, pregătind-o printr-o serie de renunțări ce reprezintă tot atîtea sinucideri simbolice.

V.6. Cella Serghi[2]. Scriitura ca mecanism compensatoriu

V.6.1. Cu Mihail Sebastian și Camil Petrescu pe Calea Victoriei

> *„...Cred că dacă n-ar fi fost această durere de a mă fi despărțit, de a fi fost smulsă de lîngă mare, de toată atmosfera aceea care mi se părea mie fabuloasă, cred că nici n-aș fi ajuns scriitoare. (...)*
> *Niciodată în copilărie nu am simțit nevoia de a scrie. Nu am fost un copil minune. Nu am scris o poezie în timpul copilăriei și adolescenței. E adevărat că eram cea mai bună elevă la limba română, dar asta nu înseamnă nimic. Scriam cele mai scurte compoziții, cele mai zmîngălite, și mîncam recreația profesoarei, căreia îi trăgeam foaia, că mai aveam de adăugat ceva. Nu am dorit să scriu".*[3]

Cînd sugerează că a devenit scriitoare, într-un fel, *malgré soi*, Cella Serghi nu comite, cum s-ar putea crede, un exces de modestie. Nu modestia o caracterizează în primul și în primul rînd, ceea ce avem ocazia să constatăm citindu-i proza memorialistică din *Pe firul de păianjen al memoriei*, răspunsurile la anchete literare sau interviurile acordate în epoca postbelică. Dimpotrivă, scriitoarea profită de orice prilej pentru a-și deșerta sacul cu frustrări, pentru a se plînge că literatura ei nu a fost agreată de critică și pentru a vorbi despre sine însăși în termeni neverosimil de elogioși[4]. Pretinde că i-ar fi furnizat lui Camil Petrescu idei de personaje și/sau de construcție pe care acesta le-ar fi valorificat în *Patul lui Procust*. Și în repetate rînduri deducem din cele declarate de autoare diferiților intervievatori că se plasează pe sine – nu numai din perspectiva unor afinități literare, ci și valoric – în proximitatea unui Camil Petrescu, a unui Mircea Eliade sau Mihail Sebastian.

---

1. Marian Popa, *Istoria literaturii române de azi pe mîine*, Fundația Luceafărul, București, 2001, p. 937.
2. 1907-1992
3. A se vedea interviul luat autoarei de Grigore Ilisei, publicat în *Convorbiri literare*, nr. 9, sept. 1984, p. 3.
4. Un material consistent vizînd biografia Cellei Serghi îl oferă un volum îngrijit de Ilie Rad și de Maria Judele, care adună interviurile acordate de scriitoare de-a lungul vremii (Cella Serghi, *Interviuri*, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2005).

Spre deosebire de prietena sa, Anișoara Odeanu, Cella Serghi nu-și face complexe. Se amuză, de altfel, cînd primește de la autoarea *Căminului de domnișoare* o scrisoare în care aceasta sugerează că se simte nemeritat de onorată de prietenia lui Camil și a lui Eliade:

> „Anișoara Odeanu îmi scria într-o scrisoare: «Îmi spui că ai stat la teatru între Camil Petrescu și Mircea Eliade. Eu aș fi fost foarte tristă în locul tău, fiindcă nu mi-aș mai fi dorit nimic». Ei bine, eu nu mă simțeam deloc intimidată de personalitatea lor, ci stimulată, îndemnată să scriu."[1]

Departe de a-și face idoli din acești prieteni ai săi, Cella Serghi îi privește, cu nonșalanță, camaraderește, ca pe niște egali. Ca pe niște egali ai ei pe terenul literaturii – nu doar pe terenul de sport, unde se întîlnesc adesea!

> „Pentru mine Camil era autorul *Ultimei nopți...*, un roman de dragoste. Mircea Eliade era autorul lui *Maitreyi*, tot un roman de dragoste. Aceste cărți închideau cîte o experiență. Eram sigură că și eu, din visurile, din năzuințele, din bucuriile și eșecurile mele pot să scriu un roman."[2]

Excesiva siguranță de sine a Cellei Serghi – încă de pe vremea cînd nici măcar nu începuse să lucreze la *Pînza de păianjen* – se va fi datorînd și faptului că tînăra scriitoare în devenire e foarte precar informată cu privire la literatura momentului. Dovadă că pînă la sfîrșitul anilor '30, reiese din propriile-i mărturisiri, numele lui G. Călinescu îi rămîne cu desăvîrșire necunoscut. E de presupus că la fel s-ar fi petrecut și cu numele lui Camil Petrescu, dacă întîmplarea n-ar fi făcut să-l cunoască într-o vară (probabil în 1927), cu puțin înainte de bacalaureat, la ștrandul Kiseleff, prezentat de actorul Finți. Tînăra nu urmărește deloc presa literară, așa că se înțelege de ce la început îl confundă pe Camil (ca mulți alții în epocă) tocmai cu „adversarul" său, Cezar Petrescu. Chiar și librarii îi confundau, se va dezvinovăți mai tîrziu într-un interviu Cella Serghi. Pentru ea, Camil nu reprezintă, destulă vreme, mai mult decît o companie agreabilă, un tînăr cu șarm, cu „niște ochi extraordinar de albaștri, intenși, foarte sfredelitori. O privire curată, ca de copil"[3]. Drept circumstanță atenuantă pentru o atare atitudine superficială, scriitoarea va invoca mai tîrziu slabul prestigiu al lui Camil la finele anilor '20 – e adevărat, prozatorul nu-și publicase încă romanele, iar dramaturgul era prea puțin jucat. În lipsa intuiției, tînăra camaradă a lui Camil se lasă ghidată de

1. Cella Serghi, *„Eu n-am scris decît despre întîmplări din viața mea"*, interviu luat de Constanța Călinescu, *Tomis*, an. XXII, nr. 6, iunie 1987, p. 5, reluat în Cella Serghi, *Interviuri*, ed. cit.
2. Interviu realizat de Nicolae Țone, publicat în *Scînteia tineretului. Supliment literar și artistic*, an. VIII, nr. 13, 2 aprilie 1988, p. 3.
3. Interviu semnat de Sânziana Pop, *Luceafărul*, an. XII, nr. 45, 9 noiembrie 1974.

stimuli ceva mai prozaici precum prestigiul social; cu o candoare deconcertantă mărturisește că a început să-l prețuiască pe Camil Petrescu în calitate de scriitor… „în ziua în care am văzut în ziar fotografia lui: se anunța premiera *Actului venețian*”[1]. Invitată să asiste la o repetiție înaintea premierei, e definitiv cucerită de autoritatea pe care tovarășul de hoinăreli bucureștene o are asupra actorilor. Motiv suficient de puternic, se pare, pentru ca tînăra cochetă să se pregătească pentru momentul premierei cu toată seriozitatea: „am purtat prima rochie lungă din viața mea”, își va aminti, cu incurabila-i candoare, scriitoarea sexagenară…

La senectute, ea își etalează cu mare voluptate, ca pe niște fotografii de epocă, amintirile/poveștile cu Sebastian și Camil. În interviuri nu va scăpa niciodată prilejul de a vorbi despre ceasurile petrecute în compania acestora la la Elysée, la Capșa, la Corso, la meciurile de box sau de fotbal, la ștrandul Kiseleff sau la patinoarul Oteteleșanu.

> „Veneam cu patinele pe umăr, îmbrăcată ca Sonia Henye, în roșu și alb. Seara erau meciuri de hochei, mergeam cu Camil, Vraca și Sebastian să bem țuică fiartă. Mergeam și la box, cu toate că mie nu-mi prea plăcea. Și la fotbal și la curse de cai. Primăvara intra în scenă Calea Victoriei. Unde e Romarta de astăzi, odinioară era băcănia lui Dragomir Niculescu, și el ținea o bodegă, unde moda era să iei zilnic aperitivul: pateuri și broaște prăjite. Pe urmă, vara venea cu sezonul de ștranduri și toamna cu plimbările la șosea.”[2]

S-ar zice că scriitoarea apelează la aceste amintiri interbelice ca la un fel de certificate ale apartenenței la *high life*. („Luam masa zilinic cu Camil și cu Sebastian” – e o propoziție pe care o repetă aproape invariabil în numeroase convorbiri.)

În *Pe firul de păianjen al memoriei* Cella Serghi se descrie, foarte dezinvolt, cel puțin în ce privește perioada de tinerețe, drept cititoare pasionată, însă prea puțin avizată. Citește de toate, literatură română și străină, proză și piese de teatru, autorii ei favoriți sînt Duiliu Zamfirescu, Sadoveanu, Panait Istrati, Dostoievski, Tolstoi, Romain Rolland, Oscar Wilde, Gide, Proust (probabil sub influența lui Camil), Galsworthy, Huxley. În adolescență, tatăl – un om cumsecade, dar fără prea multă școală, mic agent comercial hărțuit de sărăcie – o surprinde într-o noapte citind *Crimă și pedeapsă* și, enervat că fiica își permite un asemenea „lux” (în prețul căruia intră și costul gazului de lampă…), îi smulge cartea și o face bucăți…

> „Aproape de Podul Izvor, unde locuiam șase într-o singură odaie, am descoperit, pe Splaiul Independenței, Biblioteca Socec. Acolo, cînd aveam zece-unsprezece ani, citeam *Adolph* de Benjamin Constant, *Yvette* de

1. *Ibidem*
2. *Ibidem*

> Maupassant, *Elena* de Bolintineanu. Criteriul după care ceream cărțile erau numele proprii care-mi plăceau. În fața oglinzii, mă credeam Vidra și, cu voce de tragediană, declamam...”[1]

Chiar și la maturitate, *cititoarea* Cella Serghi păstrează încă mult din inocența lecturii adolescentine:

> „Văzusem multe spectacole, dar nu cunoșteam opiniile criticii. Nu citeam ziare și reviste. Eram departe de vîlva pe care o stîrniseră *Craii de Curtea-Veche* și nu știam că apăruse o pagină omagială pentru Mateiu Caragiale. (...) Nu mă impresiona că «Mateiu Caragiale a scris cu îndelungă febră, șlefuindu-și stilul cu răbdarea și rafinamentul lui Brâncuși sau Flaubert». Nu știam nimic despre această răbdare și nu l-am înțeles pe Camil (...)”[2].

Lecturi filozofice nu are deloc, fiind, din acest punct de vedere, la fel de inocentă ca Ela Gheorghidiu (poate de aici și simpatia autorului *Ultimei nopți...* – care, într-o dedicație dată Cellei pe un volum din *Ciclul morții*, o încondeiază glumeț drept „o cochetă frivolă, încîntătoare și insuportabilă”). Odată, cînd într-o converstie Camil pronunță cuvîntul „solipsism”, scriitoarea în devenire nu-i înțelege semnificația, dar nu se trădează, ci preferă să caute ulterior în dicționar... Nu-și conștientizează ignoranța sau nu o consideră un deficit major pentru ceea ce și-a pus în gînd să facă: să scrie literatură, ca și prietenii săi Camil și Sebastian, convinsă că are ceva de spus („Despre mine. Și poate despre fericire. Despre oamenii care vor să fie fericiți”).

Neclintita (cel puțin aparent) încredere în sine a Cellei Serghi se va fi consolidat, într-o anumită măsură, ca revers al unor complexe de inferioritate inculcate de dificultățile vieții de zi cu zi. Născută într-o familie modestă, Cella Marcoff[3] („Serghi” este un pseudonim – inspirat de numele mic al bunicului dinspre tată, bulgar din Cadrilater) nu va depăși niciodată cu adevărat obsesia unei copilării trăite în sărăcie și provizorat, cu teama permanentă că a doua zi nu va mai fi primită la școală din cauza taxei neplătite. De prima copilărie se leagă amintirea deselor schimbări de domiciliu – părinții mutîndu-se, din rațiuni de subzistență, din Constanța la Sofia, de la Sofia din nou la Constanța, apoi la București –, va retrăi mereu umilința veșnicului chiriaș sortit să schimbe o casă igrasioasă cu alta. Numai cu mari eforturi, înfruntînd obiecțiile tatălui, care nu vrea să facă din ea o învățată cu ifose, ci o gospodină cumsecade, își urmează viitoarea scriitoare studiile

1. Cella Serghi, *Pe firul de păianjen al memoriei*, Ed. Cartea Românească, București, 1977, p. 38.
2. *Ibidem*, p. 39.
3. În 1929, căsătorindu-se cu inginerul Alfio Seni, îi va lua numele; din 1939 se va numi Bogdan, după căsătoria cu judecătorul Ion Bogdan, iar în 1950 va cere să i se modifice oficial numele, prin atașarea pseudonimului – Cella Serghi Bogdan.

liceale (un an la Institutul Model de Domnișoare de pe Strada General Berthelot, trei ani la Institutul Pompilian din calea Rahovei și cursul superior la Institutul „Choisy Mangâru” de pe Calea Moșilor). În 1928 se înscrie la Facultatea de Drept – deși și-ar fi dorit să urmeze Conservatorul – și lucrează, pentru un salariu derizoriu, ca secretară de avocat. După absolvirea facultății (1931), devine avocat stagiar. „O să fac teatru la Curtea cu Juri”[1], îi declară la un moment dat lui Camil. Nu va face însă niciodată carieră în avocatură. Nu numai pentru că între cele două războaie avocatura este încă o profesiune prin excelență „masculină”, dar și pentru că tînăra Cella Marcoff (devenită între timp Cella Seni prin căsătoria cu inginerul Alfio Seni) nu are nici vocație, nici dorința (fie și bovarică) de a se afirma în branșa avocaților. A ales Dreptul dintr-un motiv pragmatic, pentru a-și găsi mai ușor o slujbă, mulțumindu-se cu statutul de ajutor de avocat, ocupație oarecum comodă. „Am fost o avocată mediocră. N-am pledat deloc”[2], va recunoaște ea însăși.

S-ar fi putut lansa în jurnalistică, dar nu e suficient de voluntară și de tenace, cum sînt, de exemplu, Anișoara Odeanu, Sidonia Drăgușanu sau chiar fragila Lucia Demetrius, dispuse să meargă pe teren pentru reportaje și să-și scrie articolele constant și rapid, sub presiunea închiderii ediției. În anii ’30 scrie, la insistențele lui Camil, nu mai mult de cinci articole – o relatare a unei excursii în Bucegi, cronica unui meci de fotbal, un interviu la Institutul Francez și două articole despre modă, toate semnate cu pseudonimul Cella Marin și publicate în cotidianul *Gazeta* (al lui Ion Pas)[3]. Sînt texte compuse într-un stil de o simplitate matură, fără întortocheri sau lungimi inutile, denotînd spirit de observație și totodată simț al umorului. Par a fi fost așternute pe hîrtie spontan, cu lejeritate, dar autoarea ne încredințează că, dimpotrivă, le-a elaborat cu dificultate. „Dar n-am perseverat prea mult în această direcție, căci fiecare reportaj mă consuma enorm.” Păcat, pentru că exercițiul publicistic i-ar fi fost fără îndoială util și în scrierea prozei. Deocamdată, fire ușuratică, bîntuită de bovarisme mondene, Cella Serghi nu e dispusă la un efort de voință. Un detaliu amuzant : în vreme ce pe Anișoara Odeanu o sfătuiește să nu se mai risipească în fleacuri jurnalistice, pe Cella Serghi „maestrul” Camil se străduiește s-o convingă să se dedice

1. Boris Buzilă, „Cella Seghi și *Pînza de păianjen*”, interviu publicat în *Magazin*, an. XV, nr. 725, 28 august 1971, p.4.
2. Interviu realizat de Carmen Dumitrescu pentru Flacăra, an. XXXV, nr. 45, 5 dec. 1986, p. 15.
3. „Weekend în Bucegi, toamna…” , în *Gazeta*, an. I, nr. 169, vineri, 8 oct. 1934, p. 1 ; „Match de football”, în *Gazeta*, an. I, nr. 190, marți, 30 oct. 1934, p. 1 ; „Institutul francez de înalte studii în România” (interviu), în *Gazeta*, an. I, nr. 213, duminică, 25 noiembrie 1934, p. 1 ; „Între ecran și scenă”, în *Gazeta*, an. I, nr. 223, vineri, 7 dec. 1934, p. 1 ; „Vreau să slăbesc”, în *Gazeta*, an II, nr. 268, duminică, 3 febr. 1935, p. 1.

cronicii mondene. Poate pentru că pe prima o vedea ca pe o viitoare „academiciană cu ciorapi de lînă”, iar pe a doua, doar ca pe o camaradă nostimă, vioaie, cu talent de povestitoare, dar inconsistentă, pe care o tachinează cu întrebarea: „De ce vorbești atît de mult în loc să scrii?”[1].

Cel puțin în prima jumătate a anilor ’30 tînăra avocată (o scrisoare trimisă de ea lui Camil e semnată pretențios „Avocat Cella Seni”...[2]), grăbită să-și ia revanșa după o adolescență trăită în lipsuri și departe de lumea bună, nu are timp de scris. Trăiește simplu, exuberant, fără proiecte mari; cu multe planuri de vacanță, nezădărnicite de mariajul cu inginerul Alfio Seni, care îi îngăduie suficientă libertate de mișcare. Într-o epocă încă patriarhală, ea călătorește singură, face sport, are mult timp pentru prieteni, plimbări la șosea și petreceri la Capșa. În toamna lui 1933 își cumpără un bilet pentru Balcaniada de la Atena, călătorind pe mare împreună cu echipa de fotbal a României pe vaporul „Transilvania”[3] – ocazie cu care o cunoaște pe fiica lui Rebreanu, Puia, și ea pasionată de fotbal. Urmează cursuri de gimnastică, patinează, învață să schieze. La Predeal, într-o iarnă, schiază alături de Clody Bertola. Devenind o montaniardă curajoasă, explorează cu un grup de prieteni Bucegii și Postăvarul. Verile se eternizează pe plajă, la Mangalia sau la Balcic. Înoată foarte bine, dar le privește cu admirație pe surorile Galaction de la care, într-o vacanță la Mangalia, învață stilul craul. În ’34 petrece o lună la Paris, la o verișoară a lui Alfio Seni, iar un an mai tîrziu face o excusrie la Berlin. Merge la teatru și la cinematograf; se bucură de tovărășia unor oameni de spirit.

Însă bovarismul ei congenital o împiedică să fie pe deplin mulțumită. Harnicul și naivul Alfio Seni îi apare din ce în ce mai neînsemnat, în vreme ce ea crește pe zi ce trece în propriii ochi, atingînd dimensiunile unei eroine de roman, seducătoare precum Fleur din *Forsyte Saga*. La fel se va privi și peste ani, cînd va pretinde că vestimentația ei a servit ca model pentru vestimentația Elei Gheorghidiu sau va sugera că Doamna T. este chiar ea. Ani de-a rîndul așteaptă de la Camil și altceva în afara discuțiilor literare, altceva decît onesta camaraderie. Pe alocuri, confesiunile sale sentimentale (din cartea de memorii din care am citat deja) dezvăluie un mod de gîndire de o simplitate deconcertantă; e greu să nu surîzi în fața unei mărturisiri ca aceasta (care îl așază într-o lumină ușor penibilă pe Camil Petrescu):

> „Ne întîlneam (...) chiar la noi acasă, unde accepta să joace nesfîrșite partide de table cu soțul meu, ca să fie aproape de mine. Dar mie nu-mi ajungea.

1. Vezi interviul luat de Sânziana Pop, deja citat.
2. Vezi *Scrisori către Camil Petrescu*, Ediție îngrijită, prefață, note și indici de Florica Ichim, Ed. Minerva, București, 1981, vol II, p. 256.
3. Victor Bănciulescu, „Cella Serghi – prima «microbistă» din țară”, în *Almanahul Sportul ’84*, pp. 142-144.

> Aș fi vrut ca acest bărbat, care în imaginația mea era Gralla și Danton, să închidă deodată cutia de table cu un zgomot care să dărîme zidurile și să-i spună: Așa nu se mai poate! Vreau să fie a mea, nevasta mea!"[1]

Efuziuni de un gust îndoielnic ale unei tinere ce-și literaturizează la tot pasul propria viață.

Coborînd „pe firul de păianjen al memoriei", Cella Serghi își face un portret de tinerețe foarte măgulitor, de ființă seducătoare prin frumusețea și prin inteligența sa. Cum o văd însă alții? În genere ca pe o tînără simpatică, agreabilă tovarășă de hoinăreli și petreceri, deși uneori prea insistentă, hărțuitoare sentimental. Lovinescu o descrie cu maliție. Despre Cella Serghi privită ca scriitoare găsim puține însemnări în *Agende*; mult mai numeroase și mai suculente sînt cele care o descriu ca femeie, potențial obiect de seducție. După o examinare mai atentă, amfitrionul de la *Sburătorul* opinează că aceasta e „urîțică, fină, modestă", altădată, după o întîlnire la Alcalay, conchide nemilos: „mizeră – *pas de danger*"; de cîteva ori o caracterizează drept „semitissimă" (adăugînd o dată: „*rien à faire*"). Cella Serghi i se plînge de „mizeriile financiare ale vieții" sau îi face confesiuni sentimentale. Altfel, criticul îi recomandă și îi împrumută cărți, o însoțește în plimbări prin Cișmigiu ori la teatru, îi suportă ambiguu desele și lungile-i vizite. Remarcă la ea „disponibilitatea sentimentală", e vizibil iritat de flirturile Cellei Serghi cu Dinu Nicodin. Cînd Cella Serghi se amestecă indiscretă în „idila" sa cu Popea/Ioana Postelnicu, Lovinescu o caracterizează ca „intrigantă", „o perfidă îngrozitoare și vulgară". Așa cum o dezvăluie notațiile (fie și succinte) din *Agende*, relația scriitoarei cu criticul capătă pe alocuri accente grotești. Concurența sentimentală echivocă dintre cele două scriitoare se prelungește meschin pînă la moartea lui Lovinescu. Ultimele rînduri din *Agende* – scrise la 12 iunie 1943, pe patul de spital – o consemnează: „Scrie Popea, nu vine din cauza Cellei. (...) Cella S. Cu cireșe – îi arăt rîndurile Popeei. Emoționată în van".

În *Notele zilnice* ale lui Camil Petrescu e pomenită de două ori doar și, eufemistic spus, nu foarte entuziast. Mihail Sebastian își face în *Jurnal* procese de conștiință pentru că, flirtînd, i-a dat anumite speranțe: „E o fată bună, care a pus suficientă inimă în acest «început de amor» – și acum o las să cadă cu cea mai stupidă dintre indiferențe". Cabotină, iubitoare de melodrame și de replici epatante, Cella Seni i-ar fi spus într-o seară, după un concert al Filarmonicii: „Ești prea infect – pentru ca să nu sfîrșesc prin a te iubi". Într-o zi de decembrie, perseverenta amică îi trimite două crengi de liliac. Camil rămîne totuși favoritul:

> „Tot amîn să însemnez aici diversele lucruri întîmplate în ultima vreme între Cella și Camil. Mi se par senzaționale pentru cunoașterea lui. Nu le

1. Cella Serghi, *op. cit.*, p. 41-42.

> voi nota nici astă-seară. Mîine sau altădată – mai ales că între timp pot interveni detalii noi, incidente prețioase”

notează Sebastian pe la sfîrșitul anului 1936, dar, discret, nu va mai adăuga nimic niciodată în această direcție. Insinuări asemănătoare vom găsi însă în însemnările telegrafice din *Agendele* lovinesciene.

V.6.2. *Pînza de păianjen* (1938) – mai mult decît un roman sentimental

Poate părea greu de înțeles cum de reușește totuși Cella Serghi, în mijlocul atîtor preocupări mondene și bulversată de atîtea elanuri sentimentale factice, să scrie – de la bun început cu o mînă foarte sigură – un roman cu o certă soliditate, în ciuda derapajelor mandolinare evidente, un roman rezistent estetic chiar și la o reexaminare actuală. Dar la o reexaminare obiectivă, lipsită de prejudecăți. Fac această precizare pentru că, se pare, *Pînza de păianjen* (1938) are astăzi, în lumea literaților, renumele deloc bun al unei cărți rămase best-seller vreme de șapte decenii, al unei cărți „minore” scrise de o femeie pentru un public feminin sau, în fine, pentru publicul larg. În realitate, *Pînza de păianjen* este nu doar un „roman de dragoste”, ci și o expresivă pictură de medii și de mentalități în măsură să dea seama despre o epocă ; și nu presupune consemnarea naivă, rudimentară a unor detalii sufletești ori de observație socială, ci, dimpotrivă, o anumită știință a organizării materiei epice și, se poate spune, o intuiție a ceea ce înseamnă proza cu respirație amplă, chiar dacă o atare intuiție nu este dusă pînă la capăt. Chiar exigentul, malițiosul Camil Petrescu – pe care îl bănuim sceptic în privința calităților de creatoare ale Cellei Serghi (deși, poate mai mult în glumă, o îndeamnă să scrie) – se vede nevoit să recunoască, după ce a citit romanul bătut la mașină : „E de o bogăție faptică, de o sensibilitate, de o autenticitate care depășește mult tot ce așteptam, anul acesta, de la ea”[1]. Cu o obiecție, care vizează deficitul de intelectualitate, absența unei laturi speculative a romanului : „E, totuși, mediocru, prin incultura ei, e plin de gafe, dintre care una singură (dintre sute și sute) ar îngropa o carte”. Obiecția lui Camil Petrescu e, desigur, întemeiată, numai că autoarea în discuție nu și-a propus niciodată să scrie (intuindu-și, probabil, niște limite) un „roman de idei”, o proză de concepție intelectuală. Ea a rămas (doar) pe teritoriul solid, chiar dacă nu sofisticat, al observației, după cum în ceea ce privește construcția romanescă a mers pe calea unei bune intuiții, iar nu pe aceea – care nu-i e deloc accesibilă – oferită de ceea ce astăzi am numi o „viziune teoretică” asupra literaturii.

---

1. Camil Petrescu, *Note zilnice*, Prefață, text stabilit, note, cronologie și indice de nume de Florica Ichim, Editura Gramar, București, 2003, p. 104 și urm.

Pînza de păianjen conține, crede Camil Petrescu, „un material care, ușor prelucrat (pentru mine asta ar fi foarte ușor, dacă aș avea timp), ar da o carte de mare succes". Chiar și așa, mai puțin „prelucrat", cel dintîi roman al Cellei Serghi se înscrie pe o traiectorie a succesului. Nu a unui succes de critică, trebuie precizat, dar a unui succes de public pe care nu l-a mai atins nici o altă autoare interbelică. Nu numai în epoca primei apariții, ci și în perioada postbelică *Pînza de păianjen* cucerește sufragiile publicului larg, ajungînd în anul 2009 (la șaisprezece ani de la decesul scriitoarei) la cea de-a unsprezecea ediție. Autoarea pune pe seama prejudecăților misogine ale criticilor discrepanța dintre receptarea critică reticentă și substanțialul succes de public : „Decalajul acesta nu cred că se întîmplă atunci cînd autorul este bărbat"[1]. Oricît de multe piedici ar fi întîmpinat însă, în timp, din partea unei critici mai puțin comprehensive, neajuns de care scriitoarea se plînge în repetate rînduri, *Pînza de păianjen* și-a păstrat, s-ar zice că în chip miraculos, un atu pe care nu îl au multe dintre cărțile onorabile, sau chiar mai mult decît atît, ale altor autoare : *nu e o carte uitată*, cum sînt cărțile interbelice ale Anișoarei Odeanu, ale lui Ticu Archip, ale Sandei Movilă sau ale Luciei Demetrius.

Pînza de păianjen – nu numai cel mai cunoscut, dar și cel mai bun roman al Cellei Serghi – s-a născut în urma unui dublu pariu încheiat de autoare cu prietenii din lumea literară și cu sine însăși, un pariu literar și existențial deopotrivă : a dorit să arate că, dacă își propune, poate deveni scriitoare și, totodată, a dorit să-și exorcizeze prin scris un trecut obscur de mici umilințe și de elanuri nedesăvîrșite. A mizat pe talentul său genuin, necultivat dar perfectibil, pe abilitatea sa de a se autoconstrui. Provocată de Camil, după ce, imprudentă, afirmase că se simte în stare să scrie un roman mai bun decît acela al lui Tudor Teodorescu-Braniște, *Băiatul popii*, încearcă să-și pună în practică „amenințarea" : „Dar Camil avusese dreptate : proza se scrie foarte greu. Am compus un bruion de roman sălciu și anost. Am mers și i-am mărturisit". Nu lipsa încrederii în sine o împiedică, deocamdată, să scrie literatură (căci are un ego foarte puternic), ci faptul că nu e pregătită să se supună unui regim de travaliu susținut, a cărui importanță o intuiește prea bine și pe care îl amînă în așteptarea unui moment propice. Iar acest moment propice scrisului este provocat de o criză existențială :

> „La roman am revenit mai tîrziu, după o întîmplare ciudată. Traversam bulevardul, cînd era să fiu strivită de o mașină. Accidentul acesta a trezit în mine un sentiment de anxietate, de zădărnicie a existenței. Apoi, a murit tata și șocul a fost foarte puternic. Am început, deodată, să scriu despre el. (...) M-am hotărît să scriu o carte despre biografia mea"[2].

---

1. Cella Serghi, „Sînt împotriva misterelor", răspuns la o anchetă inițiată de *Luceafărul*, an. XVI, nr. 9, 3 martie 1973, p. 3.
2. Sânziana Pop, interviul citat.

Într-o epistolă nedatată dar scrisă, probabil, prin 1936, lucida sa prietenă Doina Peteanu/Anișoara Odeanu îi analizează, fără inutile menajamente, atitudinea ezitantă în fața foii de hîrtie : Cella amînă să scrie din cauză că nu rezistă tentațiilor mondene, neputîndu-se decide să rămînă mai multă vreme singură cu sine însăși, și totodată din cauza feminității sale extrem de puternice, care o determină să dea prioritate erotismului și o împiedică să fie „om întreg" :

> „Țin la tine într-un fel destul de curios pentru mine, mă interesează mult mai mult realizarea ta decît o eventuală evoluție a prieteniei noastre. Sînt orgolioasă și pentru tine Cella – așa cum sînt și pentru mine însămi, mă enervează toți oamenii care te înconjoară și care nu pot să-ți dea nimic din ceea ce îți trebuie ție. Prefer să fii singură pentru că așa ai mai multe șanse să-ți îndrăgești scrisul, pentru că ești singura femeie din lume a cărei carieră literară m-ar interesa.
> Mărturisesc că într-o vreme evoluția ca scriitoare a Sidoniei mă interesa. Ar fi putut, dacă nu avea în ea însăși ceva care s-o tragă la fund. Și la ea e grav pentru că e vorba de un fel de mediocritate intelectuală. La tine e cu totul altceva, ceva ce s-ar opune la o totală supunere a ta artei, e femeia din tine. Cînd ești scriitoare în schimb, reușești să fii om întreg."[1]

Și în alt loc :

> „Să fii un pic neamț – să te gîndești la frumusețea lucrurilor mari chiar dacă li se sacrifică toată fericirea omenească (de altfel mult mai anostă și vulgară decît ne-o închipuim). Crede-mă că nu-i deloc interesant să faci dragoste, Cella – că nu poate să fie un scop într-o viață. Că există ceva mai presus de asta".

Nu știm cu cîtă recunoștință pentru sinceritatea nudă va fi primit Cella Serghi sfaturile prietenei de la Lugoj, cert este că, la un moment dat, ea însăși se hotărăște să încerce a-și transgresa prin literatură pasivitatea tipic „feminină". Dacă încercarea cu pricina este o izbîndă, aceasta se întîmplă datorită „instinctului" care o ajută pe autoare să adopte formula scripturală cea mai adecvată personalității și înzestrărilor sale : narațiunea asumat subiectivă, asumat autobiografică. În etapa reprezentată de romanul *Pînza de păianjen* Cella Serghi are inteligența de a nu se forța zadarnic să facă mai mult decît ar fi capabilă, adică să pășească pe teritoriul construcției obiective fără a fi în posesia instrumentelor necesare. Într-un interviu din anii '80 scriitoarea va recunoaște că „în nici un caz" nu ar fi putut să fie influențată de un scriitor ca Liviu Rebreanu, „prea mare pentru mine *atunci*" (s.m.) : „Pe mine m-au influențat scriitori care au scris romane autobiografice, care s-au confesat și care au scris foarte simplu, atît

1. Scrisorile Anișoarei Odeanu către Cella Serghi sînt reproduse în volumul lui Gheorghe Luchescu, *Anișoara Odeanu*, Ed. Napoca Star, Cluj, 2001, pp. 158-170.

de simplu, încît îmi ziceam: uite, așa aș putea scrie și eu”[1]. Ea se înșală totuși atunci cînd își închipuie că în această formulă a confesiunii decomplexate, „simple”, fără artificii s-ar înscrie, alături de un Mihail Sebastian sau de un Panait Istrati, și sofisticatul Camil Petrescu. După cum se înșală și cînd consideră că arhitectonica narativă de o obiectivitate impecabilă a unui Rebreanu i-ar fi fost inaccesibilă doar „atunci”, la cel dintîi roman, nu și mai tîrziu. Autoarea va rata ori de cîte ori – în perioada postbelică – va încerca să-și depășească umbra, ieșind din formula asumat subiectivă care i se potrivește cel mai bine. În epoca *Pînzei de păianjen* însă, constatăm o benefică asimetrie între bovarismul autoarei din viața de toate zilele și luciditatea ei din momentele în care se așază la masa de scris.

La început, Cella Serghi și-a dorit să compună „o carte, o singură carte, ca o singură viață a mea” și aceasta să fie romanul *Pînza de păianjen* (numit inițial *Diana Slavu* – „pentru că îmi plăceau romanele avînd ca titlu nume proprii” –, apoi, tot provizoriu, *Coincidențe*)[2]. Nu va fi singura carte – îi vor urma destule altele, în perioada postbelică –, dar va rămîne cea mai bună din tot ceea ce va scrie autoarea. Forța acestei cărți vine în primul rînd, poate, din importanța revelației care o determină pe autoare să se replieze în sine: revelația perisabilității omenești, produsă brutal odată cu dispariția tatălui, un presentiment al golului, al faptului că bogăția aparentă a lumii se poate vărsa, în orice clipă, în neant. În ultimul interviu acordat, cu un an înaintea morții, scriitoarea îi mărturisește Doinei Rad:

> „Moartea tatălui meu a fost un moment important, care m-a făcut să înțeleg zbaterile în «pînza de păianjen» a vieții. Am fost atît de marcată, încît am hotărît să scriu o carte (...). Să las ceva în urmă. Pe atunci eram foarte sigură că voi muri la 30 de ani. *Voiam* să mor tînără, deși nu mă consideram tînără la 30 de ani. (...) Dar, mă gîndeam, cum să plec «de tot» fără să las în urmă copilăria, marea, care a fost prima mea dragoste, tot ce-am păstrat la opt-nouă ani în suflet, cînd am fugit din Constanța? Paradoxal, ideea morții, obsesia ei era un stimulent pentru viață și pentru creație”.

După toate aparențele, i-a fost dat acestei autoare să trăiască o singură dată în viață la o intensitate superioară presentimentul cît se poate de fecund literar al extincției. Romanele de după *Pînza de păianjen* vor fi concepute la altitudini vizibil mai mici.

Elementul unificator al fapelor, scenelor, secvențelor epice – de o diversitate apreciabilă – ce compun romanul de debut al Cellei Serghi este, deci, o revelație a *absenței*, cu variate sensuri/nuanțe ale acesteia: nostalgia față de vîrste lăsate în urmă „exuvial”, față de locuri și

1. Grigore Ilisei, interviul citat.
2. Un interviu realizat de Doina Rad (ultimul acordat de scriitoare înaintea morții), în *Excelsior*, an. I, nr. 3, 1992, pp. 53-56.

peisaje percepute ca tot atîtea paradisuri, descoperirea morții celor din jur și intuiția propriei morți viitoare, bănuiala unui deficit de existență, singurătatea trăită în mijlocul oamenilor, falsa împlinire prin eros, teama de ratare – în genere teme ale unui roman de tip existențialist în vogă în epocă, asimilate organic de autoare. În *Pînza de păianjen* narațiunea se dezvoltă pe mai multe planuri, corespunzătoare acestor forme ale absenței. Un roman de medii, un roman de atmosferă, un roman de formare și unul, cvasi-existențialist, al intuiției vidului se configurează, într-o țesătură discretă, în jurul unui roman al „căutării fericirii" prin eros.

Discursul narativ este unul comun mai tuturor autenticiștilor vremii, care iau ca pretext romanesc însemnările de jurnal ale unui personaj sau amintirile transcrise onest, netrucat, puse în pagină ca atare sau, în alte cazuri, încadrate într-o ramă în interiorul căreia sînt comentate de un alt personaj, cu efect de obiectivare sau de relativizare a perspectivei. Modelul, mărturisit și de Cella Serghi, este Gide ; peste asemănarea cu strategia narativă camilpetresciană, autoarea trece cu suspectă ușurință, într-o tentativă inutilă de negare a evidenței. Căci este clar că influența lui Camil Petrescu asupra Cellei Serghi nu s-a exercitat – cum pretinde ea – numai prin inculcarea unor principii legate de efortul pe care îl presupune scrisul și necesitatea transcrierii de sine autentice, ci și, în chip mai concret, la nivelul tehnicii narative. La întrebarea „Nu v-a influențat Camil Petrescu scrisul, cum adesea s-a afirmat ?" autoarea răspunde întotdeauna negativ, invocînd sofistic argumentul diferențelor tematice și eludînd similitudinile de tehnică a montajului narativ :

> „Criticii literari au căutat cu tot dinadinsul în *Pînza de păianjen* influența lui Camil Petrescu. Cred că se afirma lucrul acesta pentru că eram îndrăgostită de Camil ! Dar nu, Camil nu m-a influențat, ba, dimpotrivă, sînt foarte multe aspecte care ne deosebesc. (...) De pildă, Camil n-a scris un singur cuvînt despre copilărie ; or, ea este, la mine, o dominantă. Camil se jena să recunoască faptul că a fost sărac (amintiți-vă că Ladima este găsit cu 500 de lei în buzunar ca să nu se spună că s-a sinucis din cauza sărăciei). În scrierile mele, sărăcia este puternic marcată... În romanele, în piesele lui Camil, bărbații sînt superiori, femeile mediocre, cu un trecut dubios (cu excepția Doamnei T.). La mine este exact invers !"[1]

Mai mult decît atît, scriitoarea afirmă că din discuțiile purtate, pe teme literare, cu Camil Petrescu, acesta din urmă ar fi preluat chiar niște sugestii pe care le-a valorificat în roman : „Aveam multe idei, în vremea aceea, pe care nu le păstram pentru mine, căci nu mă gîndeam

1. *„Camil Petrescu m-a învățat că scrisul înseamnă muncă, muncă grea, amară, disperată"*, interviu luat de Doina Rad pentru *Excelsior*, an. I, nr. 4, octombrie--decembrie 1992, p. 59-62.

să devin eu însămi scriitoare". De pildă: „Tot eu i-am dat ideea de a introduce, în *Patul lui Procust*, scrisorile Doamnei T."...

În *Pînza de păianjen* alternează, conform unei strategii discursive relativizante, însemnările confesive a două personaje feminine ce formează un cuplu armonizat, paradoxal, de contraste. Ilinca Dima, o tînără din „lumea bună" a Bucureștiului interbelic, de o feminitate sobră și de luciditate aproape „masculină", povestește, într-un soi de jurnal, despre o prietenă din adolescență, Diana Slavu, fată de condiție modestă și, temperamental, la antipodul ei, o sentimentală incurabilă, explozivă, extrem de feminină, aventuroasă. De la un punct încolo, Ilinca Dima introduce în însemnările ei pasaje foarte ample din „Caietele Dianei", din amintirile prietenei care, în prembulul unui gest foarte important (despărțirea de un soț pe care se autosugestionase că îl iubește), își transcrie cu maximă sinceritate propria viață: „Sînt amintiri din copilărie la început. Apoi alte amintiri, din adolescență, de mai tîrziu, de acum, așa cum mi-au venit în minte, așa cum mi-a venit să le aștern pe hîrtie". Confesiunea aceasta îi este direct adresată Ilincăi, a cărei menire, în economia romanului, devine, se pare, aceea de martor privilegiat și totodată de „judecător" pe cît posibil obiectiv al faptelor dezvăluite, artificiul „cititorului dramatizat" funcționînd ca emblemă a interfeței dintre două lumi și două subiectivități distincte. Din timp în timp, Ilinca întrerupe lectura pentru a comenta paginile parcurse, confruntînd amintirea sa cu amintirea Dianei legată de același eveniment sau pentru a discuta despre trecutul prietenei cu alte „personaje" din „Caietele" acesteia. Montajul narativ nu e lipsit de subtilitate (deși, desigur, se situează la mare distanță de complexitatea suprapunerii de discursuri din *Patul lui Procust*) ; pe de o parte, discursul Dianei interferează polemic cu acela al Ilincăi și, pe de altă parte, la ambele, între planul trăirii prezente și planul rememorărilor se interpune o falie conflictuală. Imaginea „fascinantei" Diana se negociază permanent, din perspectiva unor timpi diferiți și din perspectiva diferitelor personaje cu care discută, în prezentul rememorărilor sale, Ilinca, a cărei acțiune de gratuită reconstituire a unei biografii echivalează cu o anchetă, cu întocmirea unui camilpetrescian „dosar de existențe". Și în acest „dosar" încap piese/documente destul de variate: Diana așa cum se descrie ea însăși, Diana așa cum și-o amintește Ilinca sau așa cum o descriu interlocutorii Ilincăi (mama ei, doamna Dima ; pictorul Petre Barbu, un amor adolescentin ; fostul soț, Michi ; cîteva prietene) ; Caietele Dianei, scrisorile ei, propriul jurnal. Din însumarea acestor mărturii ia naștere *Pînza de păianjen* ; scriitoarea nu face însă deocamdată pasul decisiv spre meta-roman, deși silueta Ilincăi Dima se desenează destul de clar ca siluetă a posibilei Autoare a „romanului" vieții Dianei Slavu.

Nu e sigur dacă notațiile Ilincăi Dima se tranformă, la sfîrșitul *Pînzei de păianjen*, în roman, așa cum se întîmplă, de pildă, la tînărul Eliade, în *Romanul adolescentului miop*. Mai ales că, detaliu foarte

sugestiv, ultimul cuvînt nu îl are Ilinca Dima, ci, fie și indirect, Diana, ale cărei epistole sînt transcrise la final (ca scrisorile Doamnei T. la începutul *Patului lui Procust*...) de către autoarea „dosarului de existențe". Oricum, chiar dacă timid, cartea de debut a Cellei Serghi se conturează într-un plan secund ca „roman al unui roman". Semnificativă din perspectiva autoreferențialității acestei cărți este utilizarea procedeului de „punere în abis" (pe model gidian), truc banalizat astăzi, nu însă și în anii '30. Elevă, Diana Slavu scrie pentru ora de literatura română o compunere cu titlul *Pînza de păianjen*, reflectînd, în felul său, asupra procesului prin care viața poate deveni literatură. Avem a face, altfel zis, cu *un roman despre o formulă particulară de roman (cea autenticistă)*. Tentația (auto)reflexivității, definitorie pentru literatura „tinerei generații" interbelice, pătrunde, foarte firesc, și în cartea mai puțin reflexivei Cella Serghi, *Pînza de păianjen* fiind, și din acest punct de vedere, un roman al vremii sale. Un roman a cărui modernitate transpare din partitura narativă destul de complicată, construită din ambiguități, din suprapuneri și din *corespondențe* abil ticluite. O atare corespondență ambiguizantă rezultă, de exemplu, din punerea în paralel a celor două personaje feminine naratoare, care, la un nivel mai de adîncime al textului, concurează pentru obținerea aceluiași statut în cadrul poveștii pe care tocmai o deapănă : statutul de Autoare. *Scriitoarea* (-personaj) din interiorul *Pînzei de păianjen* ar putea fi, la fel de bine, și Ilinca Dima, cea care colectează cvasi-obiectiv documente de existență, și Diana Slavu, cea care își amintește că a scris odată o compoziție școlară țesută în jurul unei metafore memorabile – „așa îmi închipui viața, ca o pînză de păianjen imensă, cenușie, lipicioasă, în care omul se zbate ca o muscă. Undeva păzește carnivorul, păianjenul..." Asemuirea *textului celui mare al vieții* – susceptibil de a se transforma în literatură – cu o pînză de păianjen este, trebuie să recunoaștem, o sugestie de finețe. Din păcate, autoarea nu a valorificat-o cum s-ar fi cuvenit. De la metafora existențială pînă la metafora textuală era o singură treaptă, pe care scriitoarea nu a urcat-o. Textul său e, în fond, o fină și înșelătoare pînză arahnoidă ce captează „nemilos" fapte, situații, imagini, destine, dar nu reușește să capteze și *inovația*.

Roman cu suport autobiografic, *Pînza de păianjen* prezintă un inteligent efort de obiectivare (în ciuda unei decise asumări a subiectivității). Autoarea scrie despre sine, despre o copilărie deloc idilică și despre iluziile pierdute ale tinereții, însă încearcă să se examineze din afară, cu un ochi străin, nu se complace în băltirea unei confesiuni autiste, fără deschidere spre alteritate. Ea își ficționalizează biografia în așa fel încît aceasta să transgreseze accidentalul individual în direcția general-umanului, a picturii de medii și de caractere. Intenția sa de obiectivare se vădește și în crearea tandemului Ilinca Dima – Diana Slavu, ambele personaje, atît de diferite, fiind în fond reflecții ale chipului autoarei în oglinda ficțiunii, două ipostaze ale sinelui

(componenta „solară”, rațională și componenta „nocturnă”, acut sentimentală) care se potențează reciproc. Procedeul e dezvăluit, spre final, printr-o scrisoare a Dianei către „dublul” său imperfect, către acea Ilinca imaginată în postura *cititoarei ideale* a „Caietelor” ; ambiguitatea încurajează și de această dată speculația în jurul unei/unor identități ce glisează imperceptibil între real și fictiv – Diana este o ficțiune a Ilincăi, tot astfel cum Ilinca poate fi o ficțiune creată de Diana :

> „Ce ai făcut în toți anii aceștia, Ilinco, ce știu despre tine, ce ai gîndit, cine ești ?
> M-am întrebat dacă exiști și alfel decît în închipuirea mea sau dacă nu ești cumva tot eu, așa cum aș vrea să fiu, sau un personaj fictiv, imaginat anume pentru confesiunile mele. Nu știu de ce am fost încredințată mereu că deosebirile între noi sînt numai de suprafață, dar că altminteri semănăm ca două jumătăți ale aceluiași fruct.”[1]

Relativa unificare a perspectivelor celor două personaje feminine, la sfîrșitul romanului, se suprapune, de altfel, momentului în care eroina, mereu agitata Diana Slavu, își regăsește echilibrul interior, scuturîndu-se de iluzia dragostei, de pornirile egolatre, de atracția mondenității. La sfîrșitul *Pînzei de păianjen*, în sufletul pînă atunci aventuros al Dianei Slavu crește, surprinzător, o Ilinca Dima solară, lucidă, chibzuită. Eroina descoperă *Lumea*, după îndelungi tribulații sentimentale. Deznodămînt oarecum demonstrativ și nu fără contingențe cu pledoariile scriitorilor de stînga :

> „Mi-e rușine că am stat atîta timp departe de tot ce se întîmplă pe lume. Parcă am trăit singură într-o odaie cu toți pereții de oglindă și m-am văzut pe mine, numai pe mine și iar pe mine în mii de exemplare. În timpul ăsta s-au chinuit oameni în închisori pentru idei generoase și condiții de viață mai demne, au muncit, în laboratoare, zi și noapte, pentru a înainta cu o fracțiune de pas în neînțelesul vieții. Eu ce-am făcut ? (...) Dar iată-mă vindecată. Umblu pe stradă ca un om întreg și parcă am mai crescut în timpul bolii. Văd acum totul altfel, de la o altă înălțime, cu alți ochi, de pe o treaptă mai sus”[2].

Se cuvine precizat că asemenea fraze – tezist-emfatice, rostogolite în ritmul triumfal al discursurilor socialiste – sînt de găsit chiar din prima ediție a romanului, aceea de la Alcalay, din 1938 ; în edițiile din perioada comunistă, modificările operate de autoare au vizat, în mod curios, îndreptări stilistice, nu ajustări pe linia noilor comandamente ideologice postbelice. Tezismul socialist din *Pînza de păianjen*, atît cît e, trebuie pus ca atare în sarcina acelei Cella Serghi „burgheze”, de dinainte de război.

---

1. Cella Serghi, *Pînza de păianjen*, Ediție definitivă, îngrijită de Corneliu Popescu, Editura Porus M, București, 1993, p. 378.
2. *Ibidem*, p. 382.

Dacă facem abstracție de pasajele, din fericire nu foarte numeroase, în care autoarea, prin vocea Dianei Slavu, se angajează într-o critică prea transparentă a societății, romanul picturii de medii este evident latura cea mai rezistentă a *Pînzei de păianjen*. Într-un stil dens, fluent, atent supravegheat, fără stridențe, cu fraze avînd o tăietură sobră și cu o considerabilă putere de a colecta imagini variate, într-un tumult de amănunte caracteristice, romanul traversează medii sociale variate, fotografiind memorabil mahalaua și centrul luxos, sala de bal și odaia mucedă unde se înghesuie familia numeroasă, capitala și satul de vacanță, școala de fete, sala de tribunal, tejgheaua negustorului, restaurantul fastuos, expoziția de pictură, atelierul cu muncitori famelici. Interiorul burghez cochet și interiorul promiscuu al camerei de paiantă închiriate prind contur cu egală expresivitate. Autoarea știe să observe și știe să descrie. Simplu, nefastidios, fără înflorituri stilistice, ajutată „doar" de disciplina atenției. În tușe sigure se înfățișează astfel un întreg fundal al unei epoci : anii de după Primul Război Mondial, cu nevoia lor compensatorie de viață gălăgioasă, cu snobismul confortului modern, cu setea de vacanță și de distracție, dar și cu deziluzionații războiului (precum tatăl Dianei Slavu) sau cu bogata galerie de îmbogățiți peste noapte. Viața familiei Slavu – nevoite să-și strămute sărăcia dintr-un oraș în altul și dintr-o casă în alta – se developează firesc pe acest fundal social suficient de amplu.

Figura centrală a acestei narațiuni de reconstituire nostalgică a unei epoci este aceea, foarte pitorească, a tatălui – personaj construit ca sumă de trăsături contradictorii : cu o inteligență scăpărătoare, deși incult, jovial, dar extrem de iritabil, un soi de aventurier care se reprimă și un *charmeur* care se ignoră, descurcăreț dar naiv, mereu înșelat de prieteni, generos pînă la imprudență. E un defavorizat al anilor de după război și, pînă la urmă, un înfrînt al vieții, în ciuda structurii sale optimiste și voluntare. Fără o meserie anume, dar priceput la aproape orice și, mai ales, plin de idei din care s-ar putea dezvolta mici afaceri prospere, idei pe care însă întotdeauna i le fură asociatul cu bani, Slavu se zbate – la început cu forță, apoi din ce în ce mai istovit – pentru supraviețuirea familiei, într-o imensă „pînză de păianjen". Lipsit de simțul realității, își face tot timpul grandioase planuri de îmbogățire, deși crede că bogații constituie o tagmă de oameni detestabili. La fel de idealistă, soția, femeia fragilă a cărei frumusețe se estompează prematur într-o viață de lipsuri și tracasare, a ales, la vîrsta nubilă, să-l urmeze pe el, nu pe înstăritul însă vulgarul Cobadin. De o ironie precoce, atingînd cruzimea, cei trei copii îi judecă, necruțător, în tăcere. Autoarea izbutește, cu o acuitate de invidiat, să fixeze în pînza fină a narațiunii atmosfera tensionată a familiei, opozițiile, încrîncenările nemărturisite, mocnind întreținute de repetatele situații/evenimente frustrante. În analiza relațiilor familiale Cella Serghi se dovedește *un prozator* de vocație. Calitate dovedită,

de altfel, și prin știința de a doza echilibrat, în ansamblul romanului, pasajele consacrate povestirii, rememorării/recapitulării faptelor și pasajele de prezentare directă, dramatizată. Cele dintîi (re)leagă perspective temporale diferite, reconstruind o lume la modul evocativ; cele din urmă prezintă conflictele acelei lumi „în direct", le *prezenteifică* – alternanța aceasta dinamizînd suplimentar povestea transcrisă, la două mîini, de Ilinca Dima și Diana Slavu. Scene din viața socială – scene de familie, „tablouri" ce surprind petrecerile „lumii bune" în stațiunile de vacanță, conversații în vizita pentru ceaiul de la ora cinci – sînt înfățișate într-o pregnantă manieră teatrală.

Secvențele dramatizate memorabile sînt suficient de numeroase pentru ca romanul să capete, dincolo de consistența epică și observația amănunțită, un plus de dinamism și de verosimilitate realistă. Între acestea, prima vizită a Dianei Slavu, „fata fără zestre", în familia bine situată a logodnicului Michi Ioanescu, prozaica cerere în căsătorie adresată eroinei de către un vînzător de ghete cu înfățișare repulsivă de „purcel de lapte", insistențele onctuoase ale lui Cobadin sau ultimele clipe din viața tatălui, răpus de boală, pe un pat de spital sînt fără îndoială secvențe de excepție; și acestea nu sînt singurele exemple. În toate se vădește atenția vie a autoarei în sesizarea gestului, a atitudinii, a amănuntului psihologic caracteristic și acuratețea cu care transcrie dialogurile.

Pe acest fundal social intens colorat se proiectează destinul eroinei. Romanul picturii de medii și romanul „educației sentimentale" interferează perfect, unite – s-ar zice – de acea intuiție a absenței, a unui *vacuum* interior nelămurit, care constituie, cum am văzut, simbolicul punct de pornire al cărții și totodată nota dominantă a atmosferei. Lupta eroinei cu această inefabilă spaimă de „gol", de nedesăvîșire, de ratare sentimentală și nu numai reprezintă nodul conflictual al romanului. Diana Slavu (imaginea în oglindă a autoarei, dar o imagine cosmetizată) se autoconstruiește prin încercările obstinate de depășire a condiției (în primul rînd sociale, dar și existențiale) anodine. În adolescență, simțindu-se umilită/complexată de condiția sa de „fată săracă" – „fata lui Slavu", „fata chiriașilor" –, ea încearcă să compenseze, printr-o echilibristică epuizantă, handicapul originii sale obscure. „Echilibristica" la care recurge constă în a trăi, nu fără un sentiment al primejdiei, o viață dublă: Dianei celei modeste din spațiul intim și precar al familiei i se substituie în viața socială o Diana puternică, strălucitoare, conștientă de frumusețea ei și de farmecul pe îl degajă – o Diană a cărei forță de seducție provine în special din vulnerabilitatea pe care și-o ascunde sistematic, pentru că, trecînd complet sub tăcere viața ei de acasă, cu sărăcia și hărțuielile cotidiene, refuzînd să vorbească despre sine, ea se înconjoară de mister; măcar pentru o vreme reușește să dea impresia că e o răsfățată a sorții, să trezească admirația și invidia, semn al forței conferite de un statut social solid. Astfel, Diana nu este o bovarică oarecare, mulțumită

să supraviețuiască autist în imperiul propriilor închipuiri despre sine, ci o simulantă de excepție, capabilă să-i iluzioneze pe alții, să-i determine a vedea în ea, în loc de fata umilă, pe domnișoara eclatantă, socialmente egala lor. Diana Slavu e, pînă la un punct, un soi de Rastignac feminin bîntuit de gîndul de a cuceri Bucureștiul. „Mirajul" nu durează totuși la nesfîrșit, „secretul" păstrat cu trudă ani la rînd e dezvăluit cu oarece zgomot, iar căderea eroinei în dizgrație nu-și găsește rezolvarea, pînă la urmă, decît în asumarea demnă a propriei condiții și – în spiritul stîngii – într-o repliere antiburgheză, soluție narativă cam forțată și triumfalistă. Reține atenția, în acest plan al edificării de sine a eroinei, în special maniera – foarte strînsă – în care este analizată dedublarea de un anumit dramatism a Dianei Slavu. Angajamentele ei sentimentale, platonice sau dimpotrivă, „interesate" sau nu – iubirea adolescentină pentru pictorul Petre Barbu, atracția trecătoare față de diverși tineri întîlniți pe la *dancing*-uri, căsătoria cu Michi Ioanescu (biletul ei de intrare în „lumea bună"!), pasiunea adulterină pentru mondenul Alex Dobrescu – suscită interesul (doar) în măsura în care sînt integrate unei strategii narative mai ample, de circumscriere a unor medii și a unei epoci, cu alte cuvinte, în măsura în care participă la completarea unei fresce. Componenta de roman sentimental a *Pînzei de păianjen* e vulnerabilă întrucît autoarea nu izbutește întotdeauna să pună un bemol exaltării ori romanțiozității: discutînd pentru prima dată cu pictorul Petre Barbu, pe care îl cunoștea numai din confesiunile Dianei, Ilinca Dima simte imboldul de a-l întreba pătimaș: „De ce n-ai iubit-o pe Diana, cum de n-ai iubit-o?".

Dincolo de inevitabilele bruiaje dulceag-sentimentale, *Pînza de păianjen* atrage prin firescul expresiei capabile să reînvie o atmosferă sau să învăluie într-o textură nostagică întreaga desfășurare a evenimentelor. Nu s-a insistat îndeajuns pînă acum asupra paginilor remarcabile scrise de Cella Serghi despre Mangalia ori despre farmecul discret al Balcicului interbelic. După cum s-a discutat prea puțin, prea în pripă, despre aspectul de frescă al *Pînzei de păianjen*, considerațiile critice, de cele mai multe ori condescendente, învîrtindu-se previzibil în jurul unei singure teme a romanului (în realitate, una dintr-un întreg complex de teme, cum am văzut): erosul. S-ar putea ca „faima" de frivolă pe care și-a creat-o autoarea în lumea literară a anilor '30 să se fi răsfrînt nedrept și asupra cărții.

V.6.3. Autoarea unei singure cărți?!

Cînd, la începutul anului 1938, *Pînza de păianjen* apare la Editura Librăriei Universala Alcalay, cu o banderolă (albastră) pe care se precizează că romanul beneficiază de recomandarea lui Liviu Rebreanu, a lui Camil Petrescu și a lui Mihail Sebastian, vocile malițioase ale lumii literare nu întîrzie să facă speculații prea puțin onorante, între

care cea mai benignă e aceea că recomandarea cu pricina ține de o strategie „negustorească" a editorului. Totuși, nu e de crezut că cei trei scriitori invocați au susținut romanul Cellei Serghi doar în virtutea unei datorii prietenești (manuscrisul a mai fost citit și de Camil Baltazar, care s-a arătat destul de rezervat). Cele cîteva fraze notate de Camil Petrescu „la cald", imediat după lectura manuscrisului, considerații pe care le-am citat deja (de regăsit în *Note zilnice*), infirmă o atare ipoteză. De asemenea, oricîte exagerațiuni măgulitoare pentru propriul orgoliu ar comite autoarea în confesiunile din *Pe firul de păianjen al memoriei*, (măcar) ceva din ceea ce povestește acolo despre întîlnirea cu Rebreanu și observațiile acestuia asupra romanului în manuscris va fi fiind adevărat. Rebreanu citește *Pînza de păianjen* la rugămintea lui Mihail Sebastian. Reticent la început, sfîrșește prin a se convinge că autoarea cărții are vocație de prozator ; i-o spune fără înconjur Cellei Serghi, recomandîndu-i însă, tot fără înconjur, să abandoneze romanul într-un sertar pentru o jumătate de an și să revină apoi asupra-i pentru a-l rescrie. Sfatul nu e de natură s-o încurajeze pe autoare, care izbucnește în lacrimi : muncise cinci ani la roman, îl transcrisese de zece ori, cel puțin așa susține, găsise cu greu pe cineva dispus să i-l dactilografieze și acum recomandarea de a lua totul de la capăt venea ca un verdict de condamnare a lui Sisif. Epuizată, dar și încăpățînată și nerăbdătoare, Cella Serghi își îngăduie să nu asculte un asemenea sfat ; manuscrisul e deja pentru ea un obiect prețios ce nu mai are a suferi modificări suplimentare ; mai mult, e obsedată de gîndul că s-ar putea întîmpla să-l piardă, drept pentru care Camil o ajută să închirieze un safe la banca Blank, unde să-și poată păstra cartea pînă la găsirea unui editor.

Odată publicat romanul, autoarea își contemplă triumfătoare fotografia expusă, împreună cu volumul, în vitrina librăriei Alcalay. Senzația de triumf se va efasa însă curînd, în absența unui succes de critică și în pofida succesului de public (cu care, mai tîrziu, scriitoarea se va obișnui să se consoleze). Cele dintîi cronici i se par de o duritate neașteptată. Dă tonul Badea Marinescu, în *Timpul*, cu un articol de desființare întemeiat pe ideea de facilitate a romanului de tip autobiografic ; verdictul e excesiv : „*Pînza de păianjen* e un roman bun și senin, fără probleme, fără enigme și ascunzișuri. (...) Noi nu o socotim o carte de început, ci una de sfîrșit. Caliatativ vorbind, firește, nu cronologic"[1]. C. Fântâneru compară cartea Cellei Serghi cu romanele Luciei Demetrius, pe aceasta din urmă considerînd-o „mai lucidă și mai intelectuală" : „Cella Serghi e mai elementară, d-sa îngrămădește în povestire un material strein de cerebraliate, dintr-o categorie mai sensibilă și chiar naivă. Dar scrisul acesta n-are semnificația prozei d-rei Demetrius, cu toate artificiile acesteia analitice. Conține zgură

---

1. Badea Marinescu, în *Timpul*, an. II, nr. 339, miercuri, 13 aprilie 1938, p. 2.

și impurități"[1]. Chiar cu „zgură și impurități" și chiar dacă mai puțin „intelectuală", *Pînza de păianjen* e superioară totuși romanelor Luciei Demetrius și prin anvergura construcției realiste, și prin structura vizibil mai complicată a narațiunii, și prin capacitatea de a decupa un univers ficțional memorabil. Ambele autoare apelează la o formulă autobiografistă, dar la Cella Serghi narațiunea e mai închegată și mai puțin lirică decît la Lucia Demetrius. O comparație între cele două autoare întreprinde și Perpessicius[2] într-un articol din ziarul *România* unde grupează o cronică destul de lungă la *Marea fugă* (roman apărut tot în 1938) și, disproporționat, una aproape expediată despre *Pînza de păianjen*, preferința criticului mergînd, evident, către cea dintîi.

S-a scris în general puțin, și la data primei apariții și după numeroasele reeditări postbelice, despre *Pînza de păianjen*. Singurul articol aproape integral elogios vine din partea lui Mihail Sebastian[3], care, de altfel, o sprijinise pe Cella Serghi încă dinainte de apariția cărții. Laudativă este și cronica lui Pompiliu Constantinescu[4], numai că acesta, ca întotdeauna cînd scrie despre o carte a unei autoare, accentuează tendențios latura de analiză a unei experiențe feminine : romanul în cauză e deci „un tipic roman feminin de iubire", scris cu talent, dar nimic mai mult. Sporadic, găsim mențiuni fugare la *Pînza de păianjen* în articole-sinteză despre literatura feminină, la Dan Petrașincu[5], de pildă.

Cît despre G. Călinescu, acesta o ignoră cu superbie pe Cella Serghi. Nu-i acordă *Pînzei de păianjen* nici chiar „onoarea" unui articol demolator (pe care Luciei Demetrius nu i-o refuză totuși...), nu va scrie de altfel niciodată nici un rînd despre această autoare ; în *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent* Cella Serghi nu figurează nici măcar în enumerări. Explicația pe care o dă scriitoarea, peste ani, acestei bizare, ostentative ignorări ține de domeniul anecdotic ; o cităm sub beneficiu de inventar : ilustrul critic, care publică *Enigma Otiliei* tot în 1938 și tot la Alcalay, ar fi invidiat succesul de librărie al *Pînzei de păianjen* : „Mai tîrziu am aflat că el avea obiceiul să meargă la librăria Alcalay și să urmărească, zilnic, cîte exemplare se vînd din cartea lui (...) și cîte din a mea, care, credea el, îi făcea concurență". Cu inocență – poate jucată –, scriitoarea adaugă și că G. Călinescu „era un mare orgolios și n-a putut să-mi ierte că nu i-am trimis cartea cu dedicație. Dar cum să i-o trimit dacă nici nu știam că există ? !"[6]

1. Constantin Fântâneru, „Cella Srghi, *Pînza de păianjen*", *Universul literar*, an. XLVII, nr. 13, 1938, p. 2.
2. Perpessicius, în *România*, an. I, nr. 102, 11 septembrie 1938, p. 2.
3. Mihail Sebastian, „Debuturi în Revista Fundațiilor Regale", în *R.F.R.*, an. V, nr. 5, mai 1938, pp. 424-425.
4. Pompiliu Constantinescu, în *Vremea*, an. XI, nr. 538, 1938, p. 9.
5. Dan Petrașincu, „Femeile în literatura românească", în *România literară*, an. I, nr.8/1939, p. 10.
6. Cella Serghi, „Călinescu era un mare orgolios...", un interviu realizat de Doina Rad, Excelsior, an. I, nr. 3/1992, pp. 53-56.

E. Lovinescu va scrie abia un an mai tîrziu despre această carte, deși a citit-o imediat după apariție, din moment ce la 21 martie 1938 notează în *Agende*: „Citesc pe Cella Serghi – excepțional”. Parcimonioase, observațiile criticului sînt însă exacte, percutante, constituind cel mai bun comentariu cu care a fost întîmpinat romanul. (În suficient de amănunțita analiză lovinesciană e de subliniat, bunăoară, remarca potrivit căreia talentul autoarei ar fi „*numai parțial și chiar aparent feminin*”, iar caracterul eroinei „*este prea complex pentru a fi limitat la latura lui erotică”.*)[1]

Pînă la publicarea *Pînzei de păianjen*, cenaclul *Sburătorul* îi apare Cellei Serghi ca un templu al inițiaților și impresia că acest spațiu nu-i este accesibil e întărită de atitudinea prietenului Camil, care îi dă de înțeles că drumurile lor de hoinari prin București se despart în pragul casei lui E. Lovinescu ; în fața imobilului de pe Strada Cîmpineanu, Camil Petrescu simte nevoia, într-o zi (probabil pe la începutul anilor ’30, cînd autorul *Ultimei nopți...* nu scrisese încă pamfletul ultragiant din *Eugen Lovinescu sub zodia seninătății imperturbabile*), să sublinieze distanța față de interlocutoarea sa profană într-ale literaturii : „Mi-a spus : «Eu stau aici, la ultimul etaj. La etajul II, stă Lovinescu. După masă mă duc la cenaclu, la *Sburătorul*. Bună ziua». Și am rămas (...) în fața acestei case fără ca să-mi dau seama cum s-ar putea intra acolo”[2].

Mai tîrziu, cînd Camil se convinge, probabil, că amica sa are un oarecare talent literar, el nu o mai poate introduce însă la *Sburătorul* pentru că între timp, din motive binecunoscute, a rupt relațiile cu Lovinescu. Ghinionul nu e totuși ireversibil : după lectura *Pînzei de păianjen*, Lovinescu lasă un mesaj la librăria Alcalay, invitînd-o pe Cella Serghi la cenaclu – invitație pe care și-o reînnoiește în ziua în care o întîlnește din întîmplare, chiar pe Strada Cîmpineanu, însoțită de Camil Petrescu. Autoarea va considera de acum înainte că intrarea sa în cenaclul lovinescian înseamnă cucerirea unei redute ; ani de-a rîndul, urcînd spre mansarda lui Camil, a trecut cu strîngere de inimă pe lîngă ușa lui Lovinescu, dincolo de care ar fi tînjit să pășească. Și, pășind în fine în casa criticului, gîndește : „Va ști vreodată maestrul ce greu am urcat în viață, treaptă cu treaptă, ca să ajung să sun la ușa lui ?”[3]

Cînd, în 1938, începe să frecventeze cenaclul lovinescian, Cella Serghi nu știe încă încotro se va îndrepta și dacă va continua să scrie. E oarecum dezorientată, pentru că succesul de critică întîrzie (îl va aștepta, de altfel, toată viața) și pentru că se teme că ar putea avea dreptate aceia care se îndoiesc de capacitatea ei de a mai da și alte

1. E. Lovinescu, „Notă asupra literaturii noastre feminine”, în *R.F.R.*, an. VI, nr. 7/1939, pp. 179-184.
2. Cella Serghi, *E. Lovinescu evocat de...*, în *13 Rotonde*, Muzeul Literaturii Române, București, 1976, pp. 90-96.
3. Cella Serghi, *Pe firul de păianjen al memoriei*, ed. cit., p. 230.

cărți în afara *Pînzei de păianjen*, odată epuizat materialul autobiografic din care s-a nutrit acest roman. Interogată de Lovinescu în privința proiectelor sale literare, autoarea răspunde, după un moment de ezitare și sub imperiul unei inspirații de moment, că intenționează să valorifice o experiență recentă, aceea a scrisului, să realizeze – probabil după modelul lui Gide din *Falsificatorii de bani* – un roman avînd în centru chiar procesul scrierii unui roman : „Am să scriu o carte, i-am spus criticului, în care eroina mea va fi scriitoare, pentru asta renunțînd la orice altceva". În epoca dată, ideea nu e deloc banală, dar autoarea, care compune greu, nu va reuși s-o concretizeze fictional înainte de 1948. În virtutea imperativelor realist-socialiste, își va transforma subtilul roman de analiză (și în același timp metaroman) proiectat, *Mirona*, într-o poveste a avîntului revoluționar, *Cad zidurile* (1950). Prin 1938-1939, scriitoarea citește la *Sburătorul* cîteva fragmente din *Mirona*, fără a stîrni un prea viu entuziasm ; „amestecat" – notează Lovinescu, în chip de verdict provizoriu.

În anii următori Cella Serghi scrie cu intermitențe, absorbită din nou de șuvoiul vieții obișnuite, trăite în afara dilemelor literare. În a doua jumătate a anilor '40 autoarea publică din cînd în cînd articole în reviste cu orientare de stînga precum *Democrația*, *Femeia*, *Femeia și căminul* și lucrează ca funcționară la diferite ministere. După instaurarea noii puteri, deține funcții importante ; în 1947 este inspector la Direcția Generală a Teatrelor, iar în 1948 devine subdirector la Ministerul Culturii, Direcția Litere, ocupîndu-se între altele de înființarea caselor de creație. Un an mai tîrziu, cere un concediu pentru a-și putea scrie romanul pe care ar fi vrut să-l numească *Mirona*. Pentru Cella Serghi începe o epocă de confort material ; scriitoarea autentică e lăsată însă în urmă, într-un exil interbelic, între copertele *Pînzei de păianjen*.

V.7. Ioana Postelnicu[1]. „A scrie cu propriul trup"

V.7.1. Familia-închisoare

> *„Vladimir Streinu mi-a deschis ochii, cum se zice, asupra unui aspect. Mi-a spus într-o zi cu privire la* Bezna *și* Bogdana *: «Dumneavoastră nu duceți nici o eroină până la capătul drumului său... Le aduceți pînă la marginea prăpastiei, apoi le retrageți. De ce ? Vă e teamă ? Lor sau dumneavoastră ? Odată trebuie ca ele să consume experiența pînă la capăt.»"*[2]

Observația lui Vladimir Streinu, justă și de finețe, atinge un punct nevralgic al prozei scrise de Ioana Postelnicu în anii '30-'40 : proiectul

1. 1910-2004.
2. Ioana Postelnicu în *Proza feminină interbelică*, interviu realizat de Liana Cozea, Familia, an. XX, nr. 4, apr. 1984, p. 5.

interbelic al autoarei rămîne cantonat în analiza obsesivă a unei feminități de o pasivitate maladivă – feminitate „în stare pură”, implicînd aneantizarea voinței, retragerea cvasi-autistă în sine, lipsa de reacție față de ceea ce se întîmplă în afara spațiului casnic, acceptarea fără revoltă a claustrării în gineceu, subordonarea, indecizia, inactivitatea. Pentru cele mai multe dintre personajele feminine interbelice ale Ioanei Postelnicu lumea exterioară nu există ; există numai spațiul intim, populat cu fantasme, parcurs ca într-o stare de hipnoză. „Eroinele” acestea se tem să-și ia viața în propriile mîini, iar rarele lor inițiative curajoase capătă în ochii lor de halucinate dimensiunile unor mari gesturi subversive sau, în orice caz, dimensiunile unor aventuri clandestine, savurate cu o voluptate direct proporțională cu teama de consecințele subminării autorității „stăpînului” – tatăl, soțul, familia dominatoare. Cu riscul unui „psihologism” inevitabil prozaic, nu putem trece peste omologia evidentă dintre anumite date psihologice ale personajelor feminine din *Bogdana* și *Bezna* și un „complex al claustrării” care se trădează în mărturisirile autoarei înseși. „Se trădează” este cuvîntul potrivit, pentru că scriitoarea își va recunoaște rareori frustrările acumulate în copilărie și în adolescență, vîrste consumate într-un climat familial patriarhal, rigorist[1].

În distinsa doamnă frivolă care atrage privirile admirative ale frecventatorilor cenaclului lovinescian stă ascunsă „fata cuminte” care a învățat trei ani la Mănăstirea Ursulinelor, care nu a mers niciodată la Operă pînă la optsprezece ani și nu a ieșit niciodată la plimbare altfel decît însoțită de mama sau de fratele ei mai mare pînă la vîrsta căsătoriei. Ioana Postelnicu (pseudonimul Eugeniei Banu) s-a născut înainte de Primul Război Mondial, într-o familie din mica burghezie transilvană. Mama este – cum altfel ?! – casnică. Tatăl, caracter puternic, fire energică, patriot ardelean prounionist, este staroste al breslei curelarilor din Cetatea Sibiului. „Tatălui meu îi datorez cel mai mult în ceea ce privește plăcerea de a compune, de a scrie, de a pune în discuție probleme morale”[2], afirmă scriitoarea ajunsă nonagenară. Ea va povesti în numeroase rînduri despre copilăria fericită trăită într-o familie mare, unită, organizată după principii morale ferme, despre vacanțele petrecute alături de cei șase frați, alături de veri, mătuși, bunici și alte rubedenii, la Ocna Sibiului, despre o educație exemplară, în spiritul lumii ardelene așezate pe valori sigure.

---

1. Numeroase detalii despre biografia autoarei (și, mai cu seamă, despre anii formării sale sub semnul interdicției „pedagogice”) ne sînt furnizate de două volume confesive semnate de Ioana Postelnicu : pseudo-romanul *Roată gîndului, roată pămîntului. Itinerarii esențiale* (Ed. Cartea Românească, București, 1977) și volumul memorialistic *Seva din adîncuri* (Ed. Minerva, București, 1985).
2. A se vedea interviul realizat de Otilia Țeposu în 2004, ultimul an de viață al autoarei, interviu disponibil pe site-ul www.memoria.ro

Și nu se va sfii să încondeieze, prin contrast, spiritul „balcanic" – acomodant, relativist, „neserios" – cu care ar fi avut de luptat după stabilirea sa în Vechiul Regat. Bucureștiul, nevizitat de ea pînă la douăzeci de ani, îi apare bizar, „ceva de pe altă lume" : „Pestrițimea din Gara de Nord m-a speriat... olteni cu cobilița... vorbărie multă... gîlceavă... șmecherie... bragă... și iaurt... Balcanismul ăsta nu m-a atins fiindcă m-am măritat repede, am făcut un copil și apoi am călătorit prin toată Europa cu soțul meu"[1].

După ce absolvă studiile secundare la Liceul de fete „Domnița Ileana" din Sibiu, Eugenia Banu/Ioana Postelnicu se înscrie la Facultatea de Litere din Cluj (1928). Nu din proprie inițiativă, ci la îndemnul tatălui care, nemaisperînd că îi va putea oferi, în vremuri de criză economică, o dotă substanțială, dorește să-i asigure măcar o profesie – grație căreia, eventual, fiica mai mare să-și poată ajuta mai tîrziu și frații mai mici. Domnișoara de familie educată în vederea unui mariaj „strălucit" – cu un „inginer, medic, în cel mai rău caz profesor", ales de părinți și de fratele cel mai vîrstnic – nu frecventează cu plăcere cursurile universitare. „Trebuia să mă alătur fostelor mele colege care mă invidiaseră. Acum trebuia să stau cot la cot cu ele... Să muncesc pentru o profesie, neavînd nici o înclinare pe vremea aceea pentru vreuna"[2].

După doi ani de studenție petrecuți în atmosfera austeră a institutului de călugărițe Marianum – alternativă la căminul de studente din Cluj –, multașteptatul logodnic din *high life* se ivește și, în 1930, tînăra se căsătorește cu inginerul Felix Pop[3], pe care îl urmează la București ; se transferă la Literele din Capitală, fără a-și finaliza studiile. Diferența față de emancipata Anișoara Odeanu iese frapant în evidență, deși cele două au vîrste foarte apropiate și vin din aceeași lume (bănățeană, respectiv ardelenească) patriarhală. Anișoara Odeanu (ai cărei părinți provin din mica intelectualitate lugojeană) este un spirit liber, fără prejudecăți – estetice, sociale ori de altă natură –, e independentă și dinamică, de o franchețe „bărbătească" în raporturile cu alții, de o sinceritate crudă în relație cu sine însăși. Se întreține singură, din scris și din avocatură, călătorește *singură* în străinătate, trăiește aventuri intelectuale și sentimentale pe care și le asumă neipocrit, pe scurt, își obține dreptul la „o cameră separată". La antipod, Ioana Postelnicu va rămîne toată viața tributară educației

1. *Ioana Postelnicu la 90 de ani*, dialog cu Ovidiu Genaru, *România literară*, nr. 9/2000.
2. Ioana Postenicu, *Seva din adîncuri*, ed. cit., p. 135
3. Mai multe amănunte despre căsătoria cu Felix Pop (care a durat 19 ani, din 1930 pînă în 1949) și despre unica fiică, Milena (născută în 1932), precum și despre ceilalți doi soți ai scriitoarei, scriitorul Tiberiu Vornic și Mircea Ionescu (contabil-șef la Patriarhia Română) pot fi găsite într-un amplu interviu luat autoarei de Ioan Enache și de Viorel Savin și publicat în revista băcăuană *Cartea*, an. I, nr. 1, martie 2001, pp. 3-6

sale de „fată de familie bună”, de mic-burgheză cu năzuințe aristocratice, disprețuind plebea, boema, cafeneaua literară – ființă de lux, înrobită aparențelor de înaltă respectabilitate socială. Prin căsătorie intră în lumea bună a celor care iau masa zilnic la Athenée Palace... – detaliu asupra căruia ea însăși atrage atenția în diferite interviuri acordate după 1989. Întrebată, la 90 de ani, de Ovidiu Genaru ce rol a jucat cafeneaua literară bucureșteană în biografia sa de scriitoare, Ioana Postelnicu tranșează chestiunea cu superbie: „N-am frecventat-o deloc. Nici o legătură. Eu, Domnule Genaru, eram o femeie căsătorită... cu un inginer expert... aveam un statut social înalt... noi luam masa la restaurant cu protipendada... Cafeneaua se afla undeva jos...” Și, *à propos* de călătoriile în străinătate: „Spania, Franța, Italia, Austria și chiar în Egipt... eram primiți în cercurile cele mai înalte... unul regele Faruh, de-abia se însura, a dat un banchet, am fost invitați și prezentați Curții...” Cu tot fastul *declarat* al unei asemenea condiții sociale, existența acestei scriitoare se consumă în perimetrul strîmt al familiei-colivie, al codurilor comportamentale și convențiilor din care evadează, de la un punct încolo, fie prin scris, fie – sub scutul păstrării aparențelor – rezervîndu-și emoția unor escapade sentimentale. Erotismul său tumultuos de la vîrsta maturității, infiltrat și în paginile de literatură pe care le scrie, reprezintă, poate, o întoarcere a refulatului, o revanșă inconștientă asupra frustrărilor acumulate încă din adolescență.

Claustrarea anilor de adolescență este, pentru Ioana Postelnicu, o experiență fondatoare. Experiență pe care o ascunde sistematic, cu teama, parcă, de a nu lăsa să i se ghicească un punct vulnerabil. S-ar putea ca amplul său jurnal, început la șaisprezece ani și numărînd, după propriile-i mărturisiri de acum trei decenii, „sute, mii de pagini” – dacă mai există – să dezvăluie mai mult, fie și pe căi întortocheate, în acest sens[1]. Simptomatice pentru realitatea unei educații coercitive pe care nu întotdeauna o recunoaște sînt, totuși, cîteva amănunte dezvăluite de autoare *malgré soi*: e supravegheată tot timpul de

---

1. Despre miile de pagini diaristice păstrate în manuscris autoarea vorbește și în interviurile de dinainte de 1989 și în cele de după; ca și, de altfel, în volumul memorialistic pe care l-am citat. Conform afirmațiilor scriitoarei, unele pagini ar fi fost, deja, topite în cărțile confesive. Manuscrisele se află, probabil, la Bacău (în păstrarea urmașilor direcți ai fiicei sale), acolo unde Ioana Postelnicu s-a stabilit în ultimii ani de existență.
„Sub cîteva geamantane mai mult sau mai puțin folosite, am dat peste unul de care uitasem (...). Era plin de caiete și file de care nu-mi aminteam. (...) Spre uimirea mea, am dat peste un fel de așa-zise *jurnale*. Note, impresii, mărturisiri scrise în caiete de-a lungul anilor, în epocile cele mai depărtate, unele fiind chiar din timpul formării mele în adolescență. Mi-am amintit că am purtat acest geamantan, rătăcit printre altele, prin toae locuințele în care m-am mutat, în zeci de ani de cînd am descins în București ca tînără căsătorită, sporindu-i mereu conținutul” (*Seva din adîncuri*, ed. cit., p. 104 și urm.)

familie, mama o conduce întotdeauna pînă la școală, nu i se permite să meargă la spectacole și, ceea ce este încă mai șocant, nu i se lasă la îndemînă reviste de nici un fel, nici măcar reviste literare ! Cu totul întîmplător îi cade în mînă – „nu știu cum”, adaugă nu fără candoare scriitoarea – un număr din *Viața românească* unde citește fascinată un fragment din *La Medeleni*, text ce îi revelează discrepanța dintre copilăria sa scursă între ziduri înalte, de netrecut, și copilăria idilică, pe deplin liberă a personajelor lui Teodoreanu. Descoperirea universului medelenist („imposibil de închipuit că ar exista aievea, cu borcane de dulceață ascunse în sobe, cu vacanțe zgomotoase și prietenii vesele”) are un efect puternic asupra adolescentei, de vreme ce, peste decenii, scriitoarea își va aminti surprinzător de clar momentul, al cărui potențial de șoc îl exprimă prin intermediul unei imagini extrem de sugestive : „Ce uriaș univers s-a deschis înaintea ochilor mei, care nu cunoșteau decît curtea casei, închisă între ziduri înalte, cu o poartă grea de stejar mereu încuiată și strada care ducea la școală”[1].

„Poarta grea de stejar mereu încuiată” – iată o amintire esențială pentru înțelegerea acestei autoare. O alta, la fel de importantă, vizează un gest de frondă al adolescentei și dă cîteva indicii cu privire la resorturile defensive ale duplicității sale de mai tîrziu. La șaisprezece ani, cumpărînd în secret revista *Rampa*, e atrasă de o anchetă cu titlul *S-a schimbat amorul ?* și un soi de demon o împinge să trimită un articol semnat cu pseudonimul Hildegard. Încurajată de a-și fi văzut textul publicat, după săptămîni de așteptare înfrigurată (interval în care, tot pe furiș, își achiziționează revista din micile-i economii), dar mai ales de răspunsul redacției, adresat „Romanțioasei Hildegard”, simte încolțindu-i în suflet orgoliul și dorința de a scrie. Va mai trece un deceniu pînă la recidivă. În acest interval e de presupus că Eugenia Pop, virtuala Ioana Postelnicu, se exersează, capricios sau nu, în scrierea prozei ; primele texte publicate prin 1937-1938 în *Adevărul*, precum și romanul *Bogdana* (1939) o demonstrează cu prisosință.

V.7.2. Sub tutela lui E. Lovinescu

Intrarea Ioanei Postelnicu pe scena literară se produce grație întîlnirii cu E. Lovinescu, întîlnire care, dacă dăm crezare unei relatări a criticului dintr-un text destul de cunoscut, *Siluete feminine*, s-ar fi produs la inițiativa scriitoarei[2] : o voce feminină îndrăzneață și imperativă, îl

1. Ileana Corbea și Nicolae Florescu, interviul *Cu Ioana Postelnicu între* Bogdana *și* Plecarea Vlașinilor, în *Biografii posibile*, Ed. Eminescu, București, vol. I, 1973.
2. O versiune asemănătoare asupra evenimentului găsim și în confesiunile Ioanei Postelnicu din volumul de memorialistică și din interviuri ; ea ar fi decis să bată la ușa lui E. Lovinescu după ce a citit în paginile ziarului *Dimineața* un grupaj omagial pe care i-l dedicau criticului mai mulți scriitori frecventatori ai cenaclului Sburătorul.

avertizează într-o zi la telefon pe amfitrionul cenaclului Sburătorul că intenționează să-l consulte în legătură cu un roman – „Nu te cred capabilă nici de o scrisoare”, ricanează Lovinescu, dar va afirma în curînd contrariul :

> „La cinci, mă trezii (...) în birou cu o tînără doamnă, frumoasă, cu linia zveltă a lujerului trupului, cu păr ruginiu. Urechea nu-i mai simți asprimea guturală a glasului, iar familiaritatea volubilă îmi păru un dar pe care mi l-ar fi făcut dintr-o atenție personală. (...) Fără emoție, îmi citi apoi, bine, inteligent, vreo treizeci de pagini ale începutului unui roman : notații precise, ferme, fără sentimentalism ; viziunea Bucureștilor de la înălțimea unei terase suspendate ; (...) pregnantă materializare a unor stări de conștiință produse de o bucată de muzică ; într-un cuvînt, siguranța unui scriitor de talent”[1].

Din politețe sau din alte motive, criticul plusează totuși, exagerînd niște calități – ale femeii și ale scriitoarei – în care nu crede pînă la capăt. Cine citește în paralel această schiță de portret din *Adevărul*, publicată la 24 iunie 1937, și însemnările din *Agende* (datînd din aceeași perioadă) privitoare la Eugenia Pop (alintată Popea) constată o surprinzătoare discrepanță. În telegraficul „jurnal” lovinescian referirile la această autoare sînt uneori prea puțin flatante : „Dezastru – sub toate raporturile... mai ales fizic. Urîtă și vulgară” ; „Citește o bucată mediocră” ; „Extrem de obositoare. Se impune ruptura” ; „E.P. liberă – se propune ! ! Situație penibilă. Scap rîzînd” ; „La masă, Popea : conversație neroadă. Deziluzie”. Acest dispreț, defulat violent în *Agende*, nu va stăvili totuși cursul unei relații – nu doar literare – eufemistic spus ambigue. Popea e cea din urmă aventură sentimentală a criticului, bizară, tensionată, la limita scandalului. Contemporanii au recunoscut-o în personajul Mili din romanul eponim cvasi-autobiografic al lui Lovinescu (scris și publicat în 1937, în urma altor două romane de aceeași factură, *Bizu* și *Firu-n patru*), lucru de care criticul însuși nu întîrzie să se arate îngrijorat : „*Popea desperată* în urma unei «scene» – tot felul de planuri. Situația mea grea și neroadă. Pleacă la Băneasa și se întoarce pe la 5 1 – apoi se pare acalmie și seara la teatru. S-a sesizat că e Mili !”. În altă parte, diaristul e și mai precipitat : „*Popea*, 6-8 : convers. telef. de dimineața, surprinsă ori spionată. Consecințe mari. Totul devine oficial. Trebuie limitat urgent”. Sau : „Mare dezastru cu P. (soț g. : renunțarea de a veni la «Sșburătorulț» ; telef. urmărite)”. Scriitoarea, care clamează la senectute mulțumirea de a fi avut un mariaj reușit cu Felix Pop (uitînd, pesemne, că în cartea sa de memorii din 1985 sugerase contrariul), i se confesează insistent lui Lovinescu despre „drama ei conjugală”.

1. E. Lovinescu, „Lacrima”, în *Adevărul*, an. 51, nr. 16 379, joi, 24 iunie 1937, reluat sub titlul *Siluete feminine* în volumul *Aqua forte*.

Din toată această poveste tulbure și, în fond, de notorietate în epocă, scriitoarea va decupa în mărturisirile de mai tîrziu doar ceea ce i se va părea „convenabil" pentru imaginea sa de „mare doamnă" interbelică ; despre E. Lovinescu va vorbi întotdeauna în termeni convenționali, cu o venerație supradimensionată din rațiuni strategice : „maestrul" i-a fost o providențială călăuză la început de drum, i-a dat sugestii prețioase, a ajutat-o să-și pună ordine în lecturi și în propriul scris, a introdus-o în lumea literară. Despre lungile conversații telefonice purtate cu „maestrul" aproape zilnic sau despre clandestinele escapade nu tocmai platonice nu va mărturisi nimic (altfel decît mascat, în forma ficțiunii, în *Bogdana*, sau în amintirile „pioase" despre cenaclul lovinescian consemnate în *Seva din adîncuri*), dar însemnările din *Agende* nu lasă loc pentru nici un fel de dubiu în privința acestor amănunte. Evident, scriitoarea nu va face vreo aluzie nici la rivalitatea sentimentală cu Cella Serghi, rivalitate care îl agasează pe Lovinescu ani întregi, întunecîndu-i absurd ultimele clipe ale vieții. Pe patul de spital, Lovinescu notează (între altele) pe 12 iulie 1943, cu patru zile înaintea extincției (e, de altfel, ultima însemnare din *Agende*) : „Scrie Popea, nu vine din cauza Cellei. (...) Cella S. cu cireșe – îi arăt rîndurile Popeei. Emoționată în van".

Pe nici o altă autoare de la Sburătorul E. Lovinescu nu a sprijinit-o atît ca pe „Popea". Poate din orgoliu, poate din „rațiuni" sentimentale. În orice caz, nu în primul rînd din stimă pentru talentul autoarei. De fapt, Ioana Postelnicu este într-o mare măsură creația acestui critic, care și-a propus, se pare, să scoată din neant o prozatoare nouă, surprinzătoare, imaginînd destinul debutantei în toate detaliile lui importante, de la numele de pe copertă și titlul cărții pînă la posibilitățile de promovare. Dorind să evadeze prin literatură de sub tutela familiei, autoarea nu reușește decît să-și găsească un tutore în plus : docilă, acceptă orice sugestie venită din partea „maestrului", căruia îi cedează cuminte inițiativa oricăror corecturi ori modificări pe manuscris. La început, criticul îi găsește un pseudonim masculin, s-ar zice că în analogie cu pseudonimele masculine ale prozatoarelor în special engleze din secolul al XIX-lea, silite de prejudecățile vremii lor să se ascundă sub o identitate străină. În cazul de față, însă, într-o epocă de vădită emancipare cum e aceea a anilor '30, opțiunea aceasta are ceva desuet. Cu numele de Sergiu Dușescu autoarea semnează, prin 1937-1938, niște note de călătorie publicate în foileton în *Adevărul* – scrise corect, fără mari stîngăcii, dar și fără mari surprize, destul de convenționale de altfel. Cel dintîi text din această serie este *Necunoscutul* (24 iulie 1937)[1], o schiță fastidioasă și tezistă despre un preot care vrea să zidească în satul lui o școală nouă ; stilul e impersonal și fad, condeiul „maestrului"-tutore a intervenit, probabil, prin impersonalizare.

1. *Adevărul*, an. 51, nr. 16 405, sîmb., 24 iulie 1937, p. 1 și 2.

La sugestia lui Lovinescu, autoarea își rescrie – în cursul anului 1938 – romanul din care citise la cenaclu mai multe pagini și, la sfîrșit, i-l încredințează criticului spre stilizare. Într-un număr din *Vremea* (4 septembrie 1938) publică un fragment de roman intitulat *Ioana*, cu pseudonimul – de astă dată feminin ! – Bogdana Postelnicu ; pentru ca ulterior „maestrul” să considere oportună o rocadă între numele eroinei și numele scriitoarei : personajul se va numi, deci, Bogdana, iar autoarea va semna de acum înainte Ioana Postelnicu. În așteptarea debutului editorial al protejatei sale, Lovinescu intervine pentru publicarea unor fragmente de roman în *Revista Fundațiilor Regale* și în *Azi*. Ieșirea la rampă a acestei noi scriitoare, văzute de critic ca o creație a sa, este – iată ! – atent pregătită ; odată încheiat romanul, Lovinescu începe să poarte tratative cu diferiți editori și, după ce reușește să plaseze manuscrisul la Editura Librăriei Socec, se implică foarte însuflețit în promovarea efectivă a *Bogdanei*, redactînd note de semnal (nesemnate !) pe care le trimite mai multor cotidiane (*Seara*, *Capitala*, *Timpul*, *Semnalul*)[1] – „Un roman care va lansa o nouă autoare” ; „Săptămîna cărții vine cu revelația unui nou talent” – și împărțind exemplare din roman. Articolul sintetic despre literatura feminină apărut în *R.F.R.* e scris, citim într-o însemnare din jurnalul criticului, „tot pentru Popea”. Lovinescu își asaltează cunoscuții din lumea literară cu recomandarea de a citi *Bogdana* : „Sfîrșesc art. *Lit. Feminină* p. *R.F.R.* Merg la Camil Petrescu și îi las art. și exemplar *Bogdana* cu o dedicație falsificată ! Timpuri ! (...) Conv. telef. cu Vladimir Streinu totdeauna sentimental – despre Popea”[2]... Ceea ce nu-l împiedică să noteze, la cîteva luni după lansarea (cu destulă pompă a) romanului : „Popea scrie atît de mediocru, încît toată poezia ce o acumulasem a dispărut. De ce e atît de banală ?”

V.7.3. Proza corporalității hiper-erotizate. *Bogdana* (1939)

Bogdana[1] este un roman inegal, așternut pe hîrtie cu febrilitate, cu o plăcere a scriiturii din care ies deopotrivă pagini de certă acuitate analitică și pagini de un lirism excesiv. Într-o convorbire cu Otilia Țeposu, scriitoarea nonagenară, surprinzător de dezinhibată, afirmă că scrisul îi oferă „o bucurie aproape sexuală, atît este de intensă”[2] ; și adaugă : „Eu scriu ușor, vorbele, metaforele țîșnesc ca dintr-un izvor”. Dintre prozatoarele noastre interbelice cu (relativ) relief Ioana

1. Vezi și informația foarte acribios culeasă de Gabrela Omăt – în notele din *Agende* privitoare la Ioana Postelnicu.
2. Însemnare din 1 mai 1939 (E. Lovinescu, *Sburătorul. Agende literare*, vol. V, ed. citată, p. 272.
3. Romanul a apărut la Editura Librăriei Socec & Co. , București, în 1939. Va fi reeditat o singură dată, abia în 1979, la Editura Minerva.
4. Otilia Țeposu, interviul citat.

Postelnicu se apropie cel mai mult de ceea ce teoreticienii/teoreticienele „scriiturii feminine” înțeleg prin „a scrie cu propriul trup” ; proza ei de început (aceea publicată înainte de 1948) pare a țîșni dintr-un preaplin al trupului avid de senzații – trăite intens, cu riscul punerii între paranteze a rațiunii –, se hrănește din analiza experiențelor corpului, mai precis ale *corpului feminin*, cu pulsațiile sale distincte și cu relația tensionată pe care o întreține cu masculinul. În cazul de față stările de conștiință își au rădăcina în fiziologic, iar luciditatea este mai mult o prelungire a senzației, o retrăire a acesteia prin rememorare, decît atributul unei minți capabile de detașare și de problematizare. Tema corporalității feminine ostentative, neeufemizate e de identificat și la Hortensia Papadat-Bengescu, model declarat al Ioanei Postelnicu, doar că la creatoarea Hallipilor analiza senzației e însoțită de o mult mai pregnantă reflexivitate și subordonată unei viziuni complexe asupra umanului. În vreme ce la autoarea *Bogdanei* corpul – hipertrofiat – ocupă tot spațiul narativ, blocînd accesul la o perspectivă mai largă asupra lumii.

Bogdana este, s-ar putea zice, un roman cu un singur personaj : o femeie care se complace într-o deconcertantă inactivitate, simțindu-și vidul dar nereușind să-l umple cu altceva în afară de amintiri, de fantasme, de aspirații nelămurite. Restul personajelor sînt siluete abia schițate, prezențe episodice, proiecții fantomatice ale unei minți îmbolnăvite de singurătate. De aici vine impresia de stranietate a atmosferei : din conturarea unui cadru pe care îl însuflețește (întrucîtva) numai această eroină abulică, Bogdana. Majoritatea secvențelor narative o surprind pe Bogdana claustrată într-un apartament unde domnește o liniște de moarte, privind de la fereastra camerei sale minimele variații ale peisajului, măruntele întîmplări ale străzii sau, alteori, hoinărind (tot singură) pe străzi. În doar cîteva secvențe eroina e văzută printre oameni, alături de ei, dar întotdeauna extrem de stingheră : scene de familie (niciodată armonioase), un bal la o școală de fete și o serată unde Bogdana dansează (ambele terminate penibil), cîteva scene conjugale (fie banale, fie violente) și, în sfîrșit, o aventură amoroasă ciudată, sfîrșită dezamăgitor. Ceea ce „se întîmplă” efectiv în spațiul romanului se poate rezuma într-o frază sau două : formînd la întîmplare un număr de telefon, Bogdana găsește un bărbat necunoscut, la fel de singur ca și ea ; ia naștere o idilă „telefonică”, alimentată de imaginația naivă a eroinei, dar cînd, după cîteva săptămîni de iluzii, cei doi se întîlnesc în sfîrșit față în față, tot mirajul se spulberă. Romanul începe cu o scenă în care Bogdana așteaptă „înfrigurată” să primească un telefon de la iubitul „enigmatic” și se încheie cu întoarcerea femeii acasă, tot într-o stare de febrilitate, după cel dintîi și totodată cel din urmă *rendez-vous* cu necunoscutul Val. Intervalul dintre aceste momente e umplut cu secvențe analeptice prin care se reconstituie, pe un fir cronologic cuminte, trecutul eroinei : copilăria

ei traumatică, adolescența nevrotică, „istoria” mariajului – acceptat din plictiseală și dintr-o acută lipsă a voinței – cu un bărbat pe care nu-l iubește.

Bogdana ilustrează o tipologie a femeii-umbră, care își acceptă cu durere dar fără revoltă condiția. O educație coercitivă și discriminatorie a obligat-o să rămînă și la maturitate „mică, firavă, strecurîndu-se printre ființe, așa ca aerul, fără s-o simți. Plantă ce răsare și se menține într-o scorbură întunecoasă, hrănindu-se din te miri ce raze de soare strecurate zgîrcit pînă la putregaiul în care erau înfipte rădăcinile”[1]. În copilărie, crește nebăgată în seamă, cu desăvîrșire neglijată de o mamă care, ghidîndu-se după un implacabil instinct feminin, se îndoiește că Bogdana ar putea deveni vreodată un exemplar feminin reușit și își revarsă toată grija maternă asupra fiicei mai mari, Elena, fetița întotdeauna „gătită ca o prințesă mică”. Bogdana, fetița „uscățivă”, cu „părul roșcat (...) veșnic lățos”, hipersensibilă și retractilă, pare din start descalificată într-o eventuală „cursă” a feminității înfloritoare, sigure de sine. Ea e privită, de aceea, ca un accident, ca un defect stînjenitor înscris pe „blazonul” familiei. Asupra sa apasă stigmatul de a nu fi frumoasă. În adolescență suferă înfrîngerea de a nu putea atrage atenția nimănui – „Parcă ar fi fost fum”.

Adolescentă, Bogdana e la antipodul triumfătoarei Diana din romanul Cellei Serghi. Păcatul ei „capital”, urîțenia, e mai greu de ascuns decît acela al Dianei Slavu, proveniența socială obscură. Față de anatema societății – exprimată prin ignorare, în cazul Bogdanei, ori prin repudiere, în cazul Dianei –, cele două eroine reacționează diferit : prima se retrage într-o singurătate nevrozantă, cea de-a doua alege să înfrunte disprețul celor mai bine plasați decît ea. De aici și două formule epice diferite : în *Bogdana*, o viziune mioapă și o focalizare (de foarte aproape) asupra personajului feminin claustrat într-un spațiu limitat ; în *Pînza de păianjen*, o epică dinamică și o mare deschidere, a eroinei și a vocii naratoriale deopotrivă, față de lumea din jur. De aici, totodată, și o diferență de impact între cele două romane, în favoarea Cellei Serghi.

Pierzînd la capitolul anvergură, *Bogdana* cîștigă totuși în intensitate, în profunzime analitică. Din hipertrofierea detaliilor senzitive și perceptive ia naștere proza stranie a corporalității – o corporalitate exhibată, obsesivă, suficientă sieși. Mai întîi, în paginile despre copilărie și adolescență, corpul eroinei e văzut ca semi-absență, ca accident, ca semn al neîmplinirii ; în el *natura* feminității nu și-a actualizat pe deplin potențialitățile. Cu atît mai șocantă e ecloziunea sa ulterioară, tîrzie, neprevestită de nimic. S-ar zice că unicul ideal al adolescentei Bogdana e acela de a ieși din indeterminare, de a dobîndi un corp *vizibil*, nu unul „de fum”, prin care privirile celorlalți trec nepăsătoare,

1. Ioana Postelnicu, *Bogdana*, Ed. Minerva, București, 1979, p. 39.

un corp cu carnalitate armonioasă, capabil să dorească și să deștepte dorințe. La maturitate, corpul chinuit, odinioară minimalizat, al Bogdanei își ia în fine revanșa : fata descărnată, cu piele pergamentoasă dobîndește – ca pe un dar otrăvit însă – îndelung visatul corp de femeie. Centrată exclusiv pe o puternică senzualitate, eroina nu a ieșit încă din umbră. Ea este *doar corp*, se bucură doar de o obscură viață organică, tînjind după un „altceva" nedefinit. Trăiește într-o continuă somnolență (stare pe care vocea naratorială o denumește ca „o amețeală dulce și un nesfîrșit dor de somn") și pasivitatea ei imperturbabilă o reduce, în ochii singurului om pe care îl vede zilnic, soțul, la statutul de obiect : „Adam Drăguș nu luase în seamă starea sufletească a Bogdanei. Nu se aplecase asupra ei cu înțelegere, deoarece nu avea ce înțelege. Bogdana era femeia lui și reușise să-și armonizeze *plinătatea ființei lui* cu *vidul femeii*" (s.m.).

În fața lui Drăguș, Bogdana își simte „capul dureros de gol", ca „o încăpere deșartă, de pereții căreia se zbătea crud o întrebare. – Ce-am vrut să spun ?". Între ei nu e posibil decît un dialog carnal, resimțit din ce în ce mai mult ca violență și voluptate a înjosirii. Răbufnirile unei sexualități fruste sînt surprinse neeufemizat în cîteva secvențe care ar putea servi, într-o analiză de tip feminist, ca ilustrări „clasice" ale relațiilor tensionate din interiorul cuplului tradițional, unde feminitatea e echivalată cu pasivitatea și cu statutul de obiect. Demnă de interes este aici nu atît denunțarea „dominației masculine", cît strategia introspectivă prin care se dezvăluie interioritatea femeii-obiect, cu obsesile și cu angoasele ei.

Roman al *interiorului* domestic și al *interiorității* feminine, *Bogdana* nu este totuși și un roman al intimității calde, protectoare. Perspectiva unui spațiu casnic idilic, unde corpul și sufletul deopotrivă se destind, se revitalizează după confruntarea cu zgomotul lumii largi, este, de fapt, pînă tîrziu în literatură caracteristică pentru o percepție masculină. Văzut din unghi feminin, din postura „vestalei", același spațiu domestic apare nu de puține ori ca opresiv, creator de nevroză. Căci, pentru personajul feminin și pentru autoarea aflată în spatele acestui personaj, „acasă" nu înseamnă refugiu temporar, ci fixare definitivă, nu e un mediu unde individualitatea (femeii) se dezvoltă în voie, ci unul al depersonalizării, al renunțării la sine în favoarea celuilalt/celorlalți. În copilărie, Bogdana rîvnește multă vreme o cameră a ei, constrînsă fiind să doarmă într-un colț al sufrageriei pe unde se preumblă, fără nici o grijă pentru intimitatea copilei, toți ai casei și să caute pentru joacă unghere pustii, prin cămări, debarale, în pod sau într-un fund de grădină. Căsătorită, eroina schimbă un spațiu alienant cu un altul : apartamentul avocatului Drăguș rămîne pentru ea, ani la rînd, un loc nu se poate acomoda. De mare efect sînt paginile în care, sondînd inconștientul tenebros al eroinei, autoarea reușește să transcrie panica în fața obiectelor străine, reci, ostile între care trăiește somnambulic Bogdana. Simpla prezență a obiectelor – a

mobilei, a tablourilor, a fleacurilor decorative – produce angoasă, declanșînd viziuni de coșmar, nu străine de maniera lui M. Blecher[1]. Ca și în *Întîmplări în irealitatea imediată* sau în *Vizuina luminată*, alterarea percepției lucide, distorsiunea liniilor realității, plonjonul într-un vis rău, trăit cu ochii deschiși sînt efecte ale unei claustrări prelungite și ale permanentizării unei stări maladive. Și la Blecher și în *Bogdana* criza declanșatoare de halucinații are la origine un sentiment al vidului – determinat de confruntarea cu limitele trupului bolnav, în primul caz, și de psihicul *borderline*, în al doilea caz. Pentru Bogdana obiectele/imaginile cele mai familiare capătă adesea dimensiuni/semnificații amenințătoare. O pasăre desenată pe capacul unei bomboniere se transformă într-o „umbră neagră și mare, ca o pasăre răpitoare, cu aripile desfăcute și întinse peste jumătate din perete"; umbre fantomatice dobîndesc și alte obiecte inofensive: sfeșnicele și vazele de pe bufet, un termometru de perete, hainele din șifonier. O neliniștește mai cu seamă un tablou cu o bufniță „cobitoare", „cu ochii îndreptați mereu asupra ei" – imagine pe care o asociază inconștient cu existența soțului detestat (e tabloul preferat al acestuia): „Adi sorbea supa, iar Bogdana privea peste capul lui, bufnița din cadra spînzurată pe perete care-și rotea ochii bulbucați în cercuri ce părea că cuprind întreg tabloul." Semnificativ, imaginea bufniței apare foarte frecvent în cadru, marcînd parcă ritmul istorisirii unui coșmar. Nu de puține ori descrierea transgresează exterioritatea obiectelor, coborînd în zona subliminalului; ca în această secvență în care gestul banal de a deschide un șifonier declanșează un atac de panică:

> „Dechise dulapul să-și agațe haina. Rochiile stau una lîngă alta înșirate pe umere. O clipă avu o nălucire. Din fiecare răsărea cîte un cap, un cap al ei, întors spre dînsa. Îi rînjea. Un rînjet straniu, amestec de groază și dispreț, încremenit pe față. Tremurînd, trînti ușa peste șirul de capete, peste șirul de buze, peste rînjetul ce se lungea de la un capăt la altul al dulapului, între două buze late, groase și lungi, ca o eclipsă roșie de sînge"[2].

Cuvintele „gol", „vid", „pustiu" revin obsesiv în romanul Ioanei Postelnicu, diagnosticînd inaptitudinea patologică pentru viața trăită efectiv, incapacitatea „eroinei" de a ieși din indeterminare, de a dobîndi contur, personalitate. Bogdana trăiește închisă în propria-i subiectivitate monadică, tot așa cum, inerțial, își petrece zi după zi între cei patru pereți ai odăii sale. Nevoia de evaziune și-o satisface privind pe fereastră, numai că ea nu percepe cu adevărat mișcarea străzii, oamenii,

1. O posibilă analogie cu „fraza blecheriană, exterioară, pe jumătate lucidă" sugerează și Irina Petraș într-un articol despre *Bogdana* – publicat în revista *Steaua*, an. XXX, nr. 10 (389), oct. 1979, p. 54 – fără a intra, din păcate, în detalii.
2. Ioana Postelnicu, *Bogdana*, ed. cit., p. 36.

obiectele, ci tot o proiecție a subiectivității sale autiste. Revelatoare este, în sensul acesta, o secvență în care introspecția scoate la iveală felul cum fantasmele unui psihic atins de nevroză par a căpăta consistență obiectivă ; ceea ce se petrece în interior, pe planul purei imaginații, pare la un moment dat a se petrece în afară, în planul realității ; golul lăuntric se dezvăluie ca pustiu al lumii exterioare :

> „Într-o dimineață văzuse acoperișurile roșiatice ale clădirilor de peste drum, albe. Albă era toată lumea și cer și stradă și copaci. Parcă toate ar fi dispărut. O frîntură de secundă i se păruse că ea însăși nu se mai aflã în casa ei (...).
> Ceva asemănător simțise Bogdana în acea dimineață de iarnă cînd, după ce-și frecase ochii ca să-și revină din oboseala somnului, nu zărise în rama cafenie a ferestrei, ca într-un tablou ciudat, acoperișul întreg al casei cu aer de Balcic de peste drum și jumătate din acoperișul casei alăturate. Știa că între ele se află o grădină în fundul căreia se zăreau țiglele roșii ale caselor din strada paralelă cu a ei și în acea dimineață nu zărise între brațele ferestrei decît o pată albă, un abur opac, lipit aproape de geamuri. Căuta să deslușească în acest abur lăptos, conturul lumii cu care era obișnuită, dar nu-l găsi. Înspăimîntată, se ridică între perne, rotind ochii în odaie (...)".

Această angoasantă revelație a Bogdanei poate fi definită prin termeni ca înstrăinare, depeizare, *derealizare* și are o evidentă legătură cu obsesia corpului pe care o dezvoltă psihicul fragil al personajului. Către o presimțire a vidului duc, deopotrivă, și deficitul și excesul de corporalitate. „Golul" e înscris în structura somatică a eroinei. Bogdana „simțise golul într-însa dintotdeauna. Fără îndoială de cînd venise pe lume : o însoțea pretutindeni. Nu-și putea imagina că ar trăi fără senzația de pustiu ce o stăpînea. Își simțea trupul ca un trunchi găunos, ca o peșteră mare, goală și întunecoasă în care se întîlneau toate vînturile". În copilărie, frustrările Bogdanei și, pînă la urmă, (pre)sentimentul vidului își au originea într-un corp plăpînd, neîmplinit, într-un deficit de viatalitate ; simptomatic e următorul episod : depreciată, oropsită, fetița se identifică inconștient cu păpușa ei modestă, confecționată din cîrpe și din carton ; ascunsă, la vreme ploioasă, într-un ungher al podului, păpușa se strică, „moare", iar Bogdana încearcă pentru prima dată nu durerea pierderii cuiva foarte apropiat, ci chiar durerea propriei (posibile) dispariții :

> „Zări părul de aur al păpușii topit și dezlînat, parcă s-ar fi luptat cu cineva. (...) Cînd luă păpușa în mîini, buzele, obrajii ei se scurseră într-o dîră sîngerie ca de împlîntarea unui stilet. Un ochi era șters cu totul, celălalt stătea întreg și luminos cu lacrimi într-însul. (...) Rănile păpușii erau într-însa. O durea ochiul scurs și buzele tăiate și picioarele muiate, dar mai cu seamă capul, pe care-l simțea moale și fluid ca cel al păpușii, gol și lipit în strivitură".

Scena „morții” păpușii amintește de un detaliu epic dintr-o carte foarte citită în anii interbelici, carte pe care și autoarea *Bogdanei* a descoperit-o cu entuziasm: *La Medeleni.* Și la Ionel Teodoreanu și la Ioana Postelnicu păpușa reprezintă un dublu simbolic al personajului feminin. În *Hotarul nestatornic* Monica își numește păpușa „Monica cea mică” (pentru că i se pare că îi seamănă), îmbrăcînd-o în rochiță de doliu la moartea bunicii și în rochiță de mătase albă atunci cînd se îndrăgostește. În noaptea de dinaintea plecării la București, la liceu, Dănuț găsește păpușa în patul lui și, gîndindu-se că la mijloc e o ironie răutăcioasă, îi taie pletele blonde și îi desenează barbișon și mustăți; soarta păpușii va fi să zacă în pod, printre obiecte inutile, mai mult de zece ani, timp în care și Monica rămîne pradă unei stări de langoare. Desigur, idilismul lui Ionel Teodoreanu nu-și are un corespondent în cartea aproape sumbră a Ioanei Postelnicu. Păpușa chinuită a Bogdanei e o replică la păpușa grațioasă și doar vremelnic urgisită a Monicăi. Văzut dintr-o perspectivă masculină (a lui Ionel Teodoreanu, de pildă), exterioară, personajul feminin își asumă fără dificultăți propria-i corporalitate. Din contră, privit/imaginat – din interior – din perspectiva unei scriitoare interbelice (și aici putem generaliza fără prea mari riscuri), personajul feminin trăiește ca pe o criză descoperirea propriului trup, față de care manifestă, apoi, atitudini contradictorii, de curiozitate și de teamă, de acceptare și de respingere, de jubilație și dezgust. Imaginea păpușii – echivalată cu imaginea feminității – revine și în paginile în care eroina e deja matură, femeie împlinită, cu corp voluptuos. Bogdana este, de data aceasta, o „păpușă” mare, frumoasă, însă tot atît de tristă și de vulnerabilă ca păpușa urîtă din copilărie. La brațul lui Adam Drăguș, femeia se mișcă „dezarticulat, ca o păpușă cu mecanismul stricat, frîntă”.

Prizonieră a propriului trup, ducînd o existență redusă la reacțiile epidermei și la mișcările obscure ale sufletului, Bogdana are o unică, zadarnică tentativă de evaziune: timp de cîteva săptămîni se iluzionează că sentimentul nutrit față de bărbatul necunoscut (Val) cu care vorbește zilnic la telefon ar fi purificat de orice conotație senzuală: „Val trăia în existența ei fără contur, fără chip, fără limite. Nu era decît voce… O undă fără început și fără sfîrșit. Nu era decît nuanțe, mlădieri, curbă dulce de deal adîncită în văi răcoroase”. Dar exaltarea aceasta ascunde o exacerbată sete de senzație; schimbînd la telefon cuvinte dulcege, uneori ridicol de patetice, Val și Bogdana nu fac decît să sublimeze impulsurile fruste ale trupului.

Falsa idilă „în eter”, terminată printr-o banală scenă de posesiune, este partea cea mai puțin rezistentă a romanului; scriitura se sprijină aici pe defularea unui senzualism de joasă intensitate, exprimat în metafore prea avîntate și prea convenționale. Cu adevărat demne de interes sînt însă, cum am văzut, paginile de analiză a infinitezimalului psihologic. Elementul anecdotic – oricum fragil în cartea de debut a Ioanei Postelnicu – cedează introspecției locul privilegiat, analiza

vizînd, se cuvine subliniat, nu conflicte morale, dileme ale unei *conștiințe*, ci straturi mai adînci (și mai dificil accesibile) ale psihicului: prozatoarea secționează cu destulă abilitate memoria eroinei sale, coboară pînă în abisurile populate cu fantasme, în inconștient, acolo de unde țîșnesc dorințe nelămurite, frustrări, temeri, angoase. (Remarcabil din acest punct de vedere este un capitol în care eroina adolescentă, într-o criză depresivă, inhalează eter și plonjează astfel într-un univers de vedenii, trăind intens senzația transgresării realității.) Ceea ce trebuie observat este că autoarea are priză directă la acest spațiu abisal tortuos, că reușește să capteze firesc, fără exces de explicații, de raționamente, imaginile inconștientului. Principala izbîndă a Ioanei Postelnicu în *Bogdana* este tocmai această acuitate în analiza abisului.

Debutul Ioanei Postelnicu nu înregistrează un succes notabil. În fond, pentru comentatorii literari ai anului 1939 *Bogdana* nu este decît *încă* un roman meritoriu (subsumat formulei autenticiste) al *încă* unei autoare talentate – una dintre (deja) destul de numeroasele prozatoare ivite în ultimul deceniu. E, altfel spus, încă un roman de analiză a „sufletului feminin”, etichetă corectă, desigur, dar prea generală, procustiană. Convențional, mai toți comentatorii, puțini în epocă, ai *Bogdanei* au situat-o pe autoare în vecinătatea Luciei Demetrius ori a Cellei Serghi și în directa descendență (cu accente de epigonism) a Hortensiei. Încadrarea e justă, din păcate rareori urmată de încercarea de a identifica *și* diferența specifică – așa cum procedează, într-o analiză amplă, minuțioasă și echilibrată din *Viața românească*, Vladimir Streinu[1], de altfel singurul care mută discuția asupra *Bogdanei* din zona considerațiilor generale despre *tema* sufletului/erosului feminin în sfera observațiilor vizînd *tehnica* analizei. Nu tot atît de pătrunzător și de strîns argumentat (și, firește, nu la fel de echilibrat în verdict), articolul evident subiectiv al lui E. Lovinescu nu e totuși lipsit de observații juste, exprimate cu o concizie exemplară:

> „Atît: un fir subțire între doi stîlpi bine înfipți, de o liniaritate matematică, fără nici o abatere pe alături, în ambianța casei, în social. Nu există nimic, decît tragica-i obsesie erotică. Pe un cablu izolat de toate presiunile din afară, se scurge un curent de mare frecvență; cablul rezistă voltajului

---

1. Vladimir Streinu, în *Viața românească*, an. XXXI, nr. 8, august 1939, pp. 84-89. Criticul accentuează asupra cerebralității romanului *Bogdana*: „Deși pe alocurea am fi iluzionați să credem că e vorba de o mare temperatură erotică, romanul doamnei Ioana Postelnicu, observat a doua oară, e făcut cu răceală și din răceală. Cele două personagii mai de seamă, Bogdana și Adam Drăguș, (...) trăiesc din plăcerea de a se suprapune propriului lor sentiment, pe care și-l derivează în șuvițe nesfîrșite pînă la risipirea totală. (...) E o înșelare (...) să se creadă că *Bogdana* e un roman erotic. Speculația erotică interesează în gradul cel mai înalt pe acești oameni și nu erotismul propriu-zis. Romanul doamnei Postelnicu are toate semnele romanului cerebral”.

puternic al unei sentimentalităţi ce creşte din propriile-i abstinenţe. (...) romanul nu procedează prin succesiune de amănunte, ci prin largi scene izolate, prin puncte culminante, tratate fiecare aparte, în de sine ; momente puţine dar esenţiale, descrise larg, precis, cu insistenţa analitică a unor degete ce ar căuta febril, într-un morman de jăratec, notaţia, senzaţia, cuvîntul indispensabil"[1].

În general, articolele publicate în 1939 (sau în anii imediat următori) despre *Bogdana* sînt prea puţin semnificative ; în bună parte favorabile, dar superficiale ca analiză. Au mai scris, în afară de criticii invocaţi, Dan Petraşincu[2], Ion Negoiţescu[3], Profira Sadoveanu[4], Aida Vrioni[5] – comentatori fără autoritate în epocă –, precum şi cîţiva recenzenţi obscuri.

În *Istoria* sa, G. Călinescu îi va face autoarei debutante onoarea unei singure fraze : „*Bogdana* de Ioana Postelnicu (...) e în stilul Lucia Demetrius, fără indecenţe grave, numai cu vaporoase stări sexuale".

Între *Bogdana* (1939) şi *Bezna* (1943) se configurează un interval agitat din biografia autoarei. Nemulţumită de căsnicia cu inginerul Felix Pop, e la un pas de divorţ. Începe să manifeste în sfîrşit orgoliul unei independenţe materiale : între 1940 şi 1945 activează, cu intermitenţe, ca secretar literar şi de presă la Teatrul Naţional din Bucureşti, slujbă mulţumitor retribuită pe care i-o obţine Lovinescu după lungi insistenţe pe lîngă L. Rebreanu, pe atunci directorul instituţiei. În tot acest timp scrie şi publică fragmente de roman şi mai multe nuvele în *Viaţa românească*, *R.F.R.* sau *Vremea*. Nuvelele publicate de autoare în anii '40, înainte şi după *Bezna* (*Drame mici*[6], *Eroarea*[7], *Nedumerire*[8], *Acord sentimental*[9], *Mona*[10], *Două vieţi*[11], *Orizonturi*[12], *Fuga*[13]), vor fi adunate în volum tîrziu, abia peste patru decenii (1985), într-o formă

1. E. Lovinescu, *Notă asupra literaturii noastre feminine*, în *R.F.R.*, an. VI, nr. 7, 1939, pp. 179-184.
2. Dan Petraşincu, „Printre autori şi volume de«,Luna cărţii»", în *Rom. lit.*, an. I, nr. 6, duminică, 7 mai 1939, p. 24 şi „Femeile în literatura românească", în *Rom. lit.*, an. I, nr. 8, duminică, 21 mai 1939, p. 10.
3. Ion Negoiţescu, „Un romancier nou : Ioana Postelnicu", în *Viaţa*, III, nr. 895, vineri, 15 octombrie 1943, p. 2.
4. Profira Sadoveanu, „Psihologia feminină", în *România*, an. II, nr. 371, luni, 12 iun. 1939.
5. Aida Vrioni, în *Jurnalul literar*, an. I, nr. 25, 19 iunie 1939.
6. În *Viaţa românească*, an. XXXII, nr. 2, febr. 1940, pp. 17-28.
7. În *R.F.R.*, an. VII, nr. 3, 1 martie 1940, pp. 530-544.
8. În *Viaţa românească*, an. XXXII, nr. 7, iulie 1940, pp. 14-27.
9. În *Vremea*, an. XIII, nr. 613, dum., 10 aug. 1941, p. 7 şi în nr. 614, 17 aug. 1941, p. 6-7.
10. În *R.F.R.*, an. VIII, nr. 1, ian. 1941, pp. 101-107.
11. În *Revista Cercului Literar*, an I, nr. 3, martie 1945, pp. 16-25.
12. În *R.F.R.*, an. XII, nr. 7-8, iulie-august 1945, pp. 38-48.
13. În *R.F.R.*, an. IX, nr. 6, iunie 1942, pp. 555-568.

substanțial revizuită. În mod frapant, aceste proze se detașează complet de contextul istoric în care sînt scrise ; neliniștea anilor de război nu lasă nici o urmă în text. Nu este vorba aici atît de un refuz programatic, ostentativ al Istoriei (ca în cazul Anișoarei Odeanu sau al lui Mihail Sebastian ori ca în cazul tinerilor din „Cercul Literar de la Sibiu", grupare de care sibianca Ioana Postelnicu n-a fost cu totul străină), cît de o incapacitate a scriitoarei, în această etapă a evoluției sale literare, de a-și lărgi repertoriul tematic, de a-și transcende interesul exclusivist pentru condiția feminină limitată la trăirea preponderent afectivă, la experiențele corpului și la spațiul domestic. Personajele abulice, complet lipsite și de relief și de simț istoric, ale acestor nuvele duc o existență neorientată de vreun scop precis, a cărei substanță e perfect definită de o observație metaforică din *Nedumerire* : „Se scufundau în somn ca într-o încăpere căptușită cu plută" – Aluzia la Proust e transparentă. Totuși, personajele Ioanei Postelnicu sînt departe de a reedita destinul lui Marcel, condiția sa de genial contemplator al Lumii ; pentru că din subiectivitatea lor săracă nu pot ieși, ca la Proust, amintiri-spectacol, imagini puternice, revelatorii, ci doar chinuite rememorări ale unor întîmplări (sentimentale) banale.

V.7.4. Corpuri bolnave/corpuri monstruoase. *Bezna* (1943)

În *Bezna*[1], scriitoarea evoluează spre o proză mai vertebrată epic și mai complexă tematic, exersînd cu relativ succes distanțarea de sine, de obsesiile propriei biografii – insuficient distilate în primul său roman. Lirismul se estompează în favoarea unei narațiuni mai închegate. Observația își lărgește aria de cuprindere, nemaifiind centrată pe un singur personaj, pe o unică individualitate feminină în derivă. *Personajul* cu suficient relief, cu o oarecare carnație realistă abia acum pătrunde în proza Ioanei Postelnicu – e adevărat, într-o formă oarecum stranie, inspirată poate de „maniera" Hortensiei Papadat-Bengescu ; în sensul că, mai degrabă decît ilustrări particulare ale unor tipologii realiste, personajele din *Bezna* reprezintă „cazuri" aberante, variate și nu lipsite de pitoresc, bizare abateri de la „normalitatea" vieții cotidiene. (Pînă la proza calm-realistă din ciclul *Vlașinilor* autoarea va avea de parcurs un drum suficient de lung.)

S-a observat încă de la apariția romanului, nu fără o nuanță de reproș, că suita personajelor extravagante din *Bezna* imită, pînă la un punct, galeria de „monștri" a autoarei Hallipilor. Analogia e îndreptățită, însă n-ar fi prudent să punem pe seama mimetismului interesul Ioanei Postelnicu pentru tema corporalității bolnave și a dereglării psihice. Ca și Hortensia Papadat-Bengescu, sau, la un alt nivel, ca și

1. Romanul a apărut într-o primă ediție la Editura Socec & Co. în 1943 și într-o a doua la Editura Eminescu, în 1970.

Lucia Demetrius, Sanda Movilă ori Sorana Gurian, autoarea în discuție manifestă o atracție autentică față de „cazurile" patologice și o susceptibilitate sporită față de real care, sub aparența normalității, ascunde morbul disoluției lente dar sigure. Între obsesia corpului minat de boală și aceea a disoluției familiei burgheze autoarea țese, în *Bezna*, o rețea de corespondențe. Familia – poate principalul obiect de interes în acest roman – e văzută, ea însăși, ca un organism iremediabil bolnav. Dar familia a cărei cronică (destul de sumară) o scrie Ioana Postelnicu nu e așezată pe un fundal social și într-un orizont problematic mai larg; seismele familiei ciudate din *Bezna* nu se revelează ca emblematice pentru un întreg context istoric, ele configurînd numai o colecție de „cazuri" cu relevanță trans-individuală neglijabilă. Romanul e scris în perioada iulie 1940-decembrie 1942, iar cronologia faptelor evocate ajunge pînă în prezentul scrierii efective a cărții; cu toate acestea, puține ecouri din lumea plină de zgomot și de furie exterioară ficțiunii pătrund, într-o formă sau alta, în roman. Excepția notabilă: cutremurul din 10 noiembrie 1940 și prăbușirea blocului Carlton, eveniment care, în *Bezna*, pune capăt conflictelor într-un mod artificial, neconvingător. Curios faptul că tocmai un episod narativ preluat din realitate falsifică întrucîtva romanul! Cauza este, probabil, inabilitatea autoarei, în această etapă, de a doza și de a filtra ficțional realitatea.

Izbește în primele două romane ale Ioanei Postelnicu cvasi-absența simțului istoric. În *Bezna* cadrul acțiunii nu este bine delimitat, evenimentele s-ar putea petrece oricînd în intervalul cuprins între sfîrșitul secolului al XIX-lea și anii '30 ai veacului următor; traiectoria personajelor e prea puțin influențată de mersul societății în care trăiesc acestea. Sîntem în interiorul unei modernități generice, aflate în plină criză, bulversate de nevroze, subminate de impulsuri autodistructive. Romanul *Bezna* este, în întregul său, deși indirect, o metaforă a dezechilibrului lumii moderne situate la răscruce; fenomenul este perceput însă în generalitatea sa, fără nuanțările pe care le-ar fi presupus o mai bună localizare a acțiunii pe teritoriu românesc. Autoarea cosmopolită, obișnuită să voiajeze în marile orașe europene, dar a cărei existență se desfășoară strict în interiorul „lumii bune" închise etanș față de alte medii, nu are încă, la începutul anilor '40, o experiență a observației sociale. De aici, poate, ușorul convenționalism al scurtelor instantanee bucureștene sau clujene din *Bezna*, de aici impresia că personajele și ceea ce li se întîmplă acestora ar fi decontextualizate, nu îndeajuns de verosimile. Dacă la Hortensia Papadat-Bengescu „Cetatea vie" are aproape toate datele Bucureștiului interbelic eteroclit, la Ioana Postelnicu orașul – în realitate amestecat, pestriț – de pe Dîmbovița se desenează în tușe false. De altfel, dacă la creatoarea Hallipilor găsim personaje în continuă mișcare, care străbat orașul de la un capăt la altul, traversînd medii sociale felurite, la autoarea *Beznei* personajele, cu foarte mici excepții, trăiesc

(auto)claustrate, departe de forfota străzii, în afara istoriei. În mare parte, acțiunea se derulează în interioare domestice sumbre, bîntuite de tensiuni, de neliniști.

Cu o arhitectură nu suficient de echilibrată, *Bezna* conține, de fapt, două-trei posibile romane, nuclee epice care cu greu fuzionează într-un ansamblu coerent – ceea ce s-a observat încă de la apariția cărții –; pe la mijloc, narațiunea se întrerupe prea brusc, pentru a fi (re)înnodată nefiresc cu un alt fir, străin de datele inițiale ale poveștii. Într-o primă parte a romanului, intitulată *Cosma*, curge cu mare rapiditate, foarte densă, istoria unei familii asupra căreia apasă blestemul disoluției : rînd pe rînd, toți membrii ei cad pradă bolii și dispar. Deși (formal) obiectivă, narațiunea se desfășoară din perspectiva unui personaj, Cosma – copil mai întîi, apoi adolescent sau în pragul tinereții –, singurul supraviețuitor, dar nu fără sechele, al unei întregi serii de dezastre. Într-o anumită conjunctură, părinții acestuia, Alexandru și Elena Străjeru, se mută în casa bogatului unchi Ștef, grav bolnav și, după sinuciderea soției, rămas singur cu fiica sa Clody. În casa imensă, dar întunecoasă și pustie a lui Ștefan Comănescu, soții Străjeru suportă la început mici umilințe, mîngîindu-se însă cu gîndul că după moartea acestuia nu vor mai fi administratori ai averii rudei bogate, ci moștenitori. Ceea ce se și întîmplă ; numai că noua schimbare nu le aduce, așa cum se așteptau, fericirea. Căsnicia lor se destramă, subminată de intrigile guvernantei lui Clody, nemțoaica Ema Schmidt, sub privirile neliniștite ale lui Cosma ; și cînd, ființă de prisos, Elena Străjeru, bolnavă de ftizie, se stinge neluată în seamă, cinica Ema triumfă, devenind stăpîna casei. Lanțul nenorocirilor nu se încheie aici : încă tînăr, Alexandru Străjeru moare într-un accident stupid, trîntit de un cal, la moșie ; la vîrsta adolescenței, Clody deraiază psihic ; bolnav de tuberculoză, Cosma e la un pas de moarte. Dacă adăugăm la toate acestea un incest și ambiția patologică a Emei Schmidt, tabloul ororilor e complet.

Ereditate încărcată, corpuri mîncate de boală, minți zdruncinate, sinucideri sau tentative de sinucidere, orgolii achizitive, libido exacerbat – în jurul acestor elemente se construiește narațiunea poate puțin senzaționalistă din *Bezna*. Amalgamarea atîtor situații-limită în cercul restrîns al unei singure familii pune sub semnul întrebării verosimilitatea romanului. Dacă însă nu citim această istorie ca pe o narațiune avînd ambițiile mimesisului realist, stranietatea faptelor devine acceptabilă : excesul ororilor investigate aici aproape voluptuos – și fără vreo intenție tezistă – ar putea intra în logica unei abateri voite de la principiul verosimilității. Autoarea simte enorm și vede monstruos. Romanul său s-ar subordona, altfel spus, unei poetici a mixajului halucinant dintre consemnarea datelor realității plauzibile și hiperbolizarea anomaliei. Oricum ar sta însă lucrurile, în orice cheie am citi romanul, e limpede că punctul său forte e reprezentat de personajele-„cazuri”. Normalitatea e ternă în această istorie în care triumfătoare

sînt extravaganța, aberația, boala. Puținele personaje la limita firescului comportamental (Alexandru Străjeru, de pildă) ies din scenă rapid ; autoarea nu are antene pentru banalitatea cotidiană, ci pentru insolitul (adesea terifiant) pe care îl ascunde realitatea presupus banală.

De departe cel mai puternic personaj – și în prima și în următoarele două părți ale cărții – este Ema Schmidt, caracter solid, conturat într-o manieră aproape clasică pînă în punctul în care, „portretul" ei acumulînd numeroase trăsături mai puțin obișnuite – unele din categoria maleficului –, devine expresia hiperbolică a dezumanizării. Personaj decupat parcă din romanul englez de secol XIX, guvernanta Ema e un caz spectaculos de transformare morală și afectivă la limita monstruozității. E o mare ambițioasă frustrată, care trăiește drama de a-și vedea spulberate rînd pe rînd toate idealurile și, nesuportîndu-și ratarea, își convertește în ură toată energia neconsumată. Cînd moșierul Ștefan Comănescu o aduce de la Dresda, cu cîteva luni înainte de a se naște Clody, Ema e o tînără profesoară de pian animată de mari planuri pentru o carieră muzicală : slujba de guvernantă urma să-i procure banii necesari pentru a-și continua studiile la Paris. Un accident petrecut în familia Comănescu, sinuciderea mamei micuței Clody, o determină să-și amîne plecarea din România pînă cînd, resemnată, decide să nu mai plece deloc, găsindu-și o compensație în strădania de a face din Clody ceea ce n-a putut fi ea, o pianistă de succes. În timp, sentimentului că s-a ratat i se adaugă, mocnite, frustrările sale de fată bătrînă ofilită, de ființă fără de rost ; mai cu seamă pentru că toate strategiile sale de a-l cuceri ca femeie pe stăpînul casei dau greș. Din umiliri și insuccese repetate acumulează o mare aversiune pentru toată lumea. Cînd Alexandru Străjeru se mută cu familia în casa unde pînă atunci ea se socotise, într-un fel, stăpînă, se simte ofensată și se arată ostilă. Mai tîrziu însă descoperă în veselul și dinamicul Alexandru Străjeru un om plin de farmec, ceea ce o stimulează să-și urmărească obiectivul marital cu o tenacitate sporită, maniacală. Sub influența malefică a Emei, familia Străjeru se destramă. Ema e conștientă că umila, ștearsa Elena Străjeru nu poate fi o rivală redutabilă, o pizmuiește însă pentru că are ceea ce ei îi lipsește, o familie.

Tensiunile familiale, rivalitățile feminine, toate filtrate prin sensibilitatea vulnerabilă a lui Cosma, sînt înregistrate nuanțat, cu o acuitate analitică remarcabilă. Neînzestrată cu o intuiție specială a socialului, Ioana Postelnicu se dovedește, în schimb, o excelentă analistă ; nu doar a sufletului feminin, ci a sufletului uman în general, tulburat de impulsuri bovarice, schimonosit de frustrări, întunecat de ambiții deșarte. Situațiile de criză, relațiile conflictuale sînt reconstituite din sugestii, prin notații care imită uneori, cu o oarecare eleganță epigonică, maniera proustiană – observația turnată în fraze ample, încărcate cu analogii :

„Din acea vreme Cosma rămase cu amintirea unor momente în care chipul ei [al mamei], al tatălui ori al Emei se fixaseră în atitudini ciudate, ca în acele fotografii luate în decursul unei reprezentații în care personajele sînt fotografiate chiar în momentul în care rostesc o vorbă, surprinse fiind cu gura deschisă, ori cu mîna ridicată pentru a săvîrși o mișcare pe care nu aveau să o mai ducă la capăt, apărînd în fotografie cu jumătăți de gesturi, încremenite pentru eternitate. Astfel Cosma rămase în memorie cu cîteva clișee care cu vremea deveniră palide și șterse, întocmai ca o poză veche. (...)
Revedea pe măicuța lui bună plîngînd, iar pe tatăl lui ținînd un scaun ridicat deasupra ei, gata s-o lovească. Așa rămase pentru el acea clipă teribilă. Neterminată. (...) Niciodată n-a aflat dacă acel scaun a căzut peste maică-sa, sau a rămas pentru vecie suspendat deasupra capului ei. Îngrozit, începuse să fugă prin odăi, căutînd un loc în care să se ascundă (...). Se ghemuise în dosul perdelelor grele din sufragerie, în nișa adîncă a ferestrei. (...) Aștepta să se întîmple ceva dincolo de perdele, să ia casa foc, să se dărîme, să se prăbușească candelabrul din mijlocul încăperii, în sfîrșit să se iște ceva care să se așeze peste imaginea scunului rămas suspendat deasupra mamei.
Dar nu se întîmplă nimic. Era liniște peste tot. Pendula cu lanț bătea ceasul ca și altădată și ghiuleaua lui lăsa o umbră tremurată pe zid”[1].

Tema corporalității obsedante, esențială în romanul de debut, se adaugă, în *Bezna*, temei centrale a familiei. Casa cu interioare fastuoase adăpostește corpuri mîncate de boală, tăinuiește întîmplări greu avuabile, eredități tarate. Regăsim aici ceva din atmosfera apăsătoare a straniilor case burgheze din proza lui G. Călinescu (minus intenția de relativizare parodică ori de transformare a grotescului în spectacol în sine) sau din aceea a Hortensiei Papadat-Bengescu. Intrarea în casa moșierului Comănescu – unde lumina nu izbutește să răzbată dincolo de draperiile groase de catifea, întunericul însoțindu-se cu mirosul de mucegai și de naftalină – echivalează cu o pătrundere într-un infern al simțurilor și al impulsurilor inconștiente necontrolate. S-ar zice că, odată intrat aici, nimeni nu mai are scăpare. Casa își devorează pe rînd locatarii ; asupra proprietarilor ei, care se succedă într-un ritm alarmant, apasă un blestem. Partea de realism halucinant susține, fără îndoială, romanul. Interioarele descrise în *Bezna* sînt, ca și acelea din *Bogdana*, încărcate cu obiecte care, privite sub imperiul febrei, se dezvăluie amenințătoare, primejdioase ; revine cu insistență, de pildă, în momente-cheie ale narațiunii, imaginea unui „candelabru de bronz cu brațe multe și încolăcite” asemănător cu o „caracatiță susținută de un odgon” ; obiectele capătă, cum se vede, un corp monstruos.

Caz patologic de ambiție contrariată, guvernanta Ema este totodată întruchiparea unei senzualități care, frustrată, îndiguită, reprimată sub masca austerității, înrobește, chinuie și desfigurează. Condiția incertă a fetei bătrîne e pictată aici în tușe mult mai sumbre decît la

1. Ioana Postelnicu, *Bezna*, Ed. Eminescu, București, 1970, p. 36 și urm.

Lucia Demetrius, bunăoară. Fetele bătrîne din proza interbelică a Ioanei Postelnicu se situează la limita anormalității, cînd nu dincolo de ea ; sînt ființe puternice și malefice. La Ema energia erotică neconsumată se convertește în voință de dominare și de distrugere. Clody, eleva ei, e de asemenea un caz special de erotism exacerbat, învecinat cu demența. Devierea sa de la normalitate se înscrie în scenariul unei eredități suspecte ; odinioară, mama sa, capricioasa Lilly Comănescu, a căzut victimă unei extravagante încercări de simulare a sinuciderii : vrînd să-și șantajeze sentimental soțul care nu-i dă voie să călărească în primele luni de maternitate, își pregătește un ștreang chiar în odaia copilului. Bizareria comportamentală a lui Clody se vădește din copilărie, mai cu seamă în ziua cînd, fără motiv, fetița ucide cu sadism un pui de căprioară ce-i era, altfel, drag (ceva asemănător se petrece și cu Sultana, personajul uneia dintre nuvelele naturaliste ale lui I.L.Caragiale, *Păcat*). În adolescență, boala psihică, iremediabilă, se declanșează intempestiv, punînd capăt ambițiilor guvernantei de a face din Clody o pianistă excepțională, cum promitea să ajungă. De acum înainte, fata, rămasă mental la vîrsta de doisprezece ani, va bîntui fantomatic prin încăperile aproape pustii ale casei părintești, siluetă neverosimilă, demnă de un cadru gotic, ea însăși bîntuită de pulsiuni al căror înțeles nu răzbate pînă la conștiința ei tulbure. În momentele de criză, se așază în fața pianului, apăsînd ore în șir aceeași clapă. Cu Cosma, vărul și tovarășul ei de joacă din copilărie, fragil și aproape lipsit de voință, Clody întreține o relație incestuoasă. Apăsat de vinovăție, abulicul Cosma nu se poate sustrage totuși fascinației unei senzualități maladive. Bătrîna mamă a Emei (supranumită Bunica) asistă complice la dezlănțuirea orgiei ; e, la rîndu-i, un personj remarcabil, cu profilul ei virilizat, cu ochii iscoditori, cu zîmbetul insinuant, cu obiceiul ei de a pîndi, nevăzută, din umbră.

Mai departe, autoarea nu pare a ști cum să procedeze cu toate aceste situații tenebroase ce s-au acumulat și a căror rezolvare epică e extrem de dificilă. Acțiunea a ajuns într-un punct mort și singura posibilitate de a o redinamiza este o schimbare de cadru, chiar cu riscul ca unitatea narațiunii să se fisureze. Cîteva personaje au ieșit definitiv din scenă (unchiul Ștefan, Elena și Alexandru Străjeru), iar celelalte, în logica scenariului deja conturat, sînt captive ale casei blestemate în decorul căreia se petrec, în cea mai mare parte, evenimentele. Ema, Clody și Bunica sînt personaje care aproape că nu întrețin nici o legătură cu lumea exterioară. Singurul personaj cu un oarecare potențial de mobilitate, deși destul de șters, este Cosma. Plecarea lui temporară din casa cu miros de mucegai servește ca pretext pentru aducerea în scenă a altor personaje – a căror evoluție e lăsată, din păcate, de cele mai multe ori în suspans. Episodul scurtei studenții clujene a lui Cosma, întrerupte de boală, urmat de o istorie – întinsă pe cîteva zeci de pagini – a perindării prin mai multe saloane de tuberculoși, se detașează prea brusc de cadrul anterior.

Acest segment al narațiunii, infiltrat cu vizibile influențe thomas-manniene și blecheriene (o siluetă feminină seamănă cu a Claudiei Chauchat, episodul declanșării bolii amintește de primele pagini din *Inimi cicatrizate*) e, în sine, autonom, lăsînd impresia că a fost adăugat abuziv în corpul romanului. Singura legătură între acest episod și ceea ce îl precedă este dată de predominanța unui spațiu recluziv, casa cu monștri și sanatoriul, ca și de notația cvasi-blecheriană a senzației exacerbate de boală, această notație pastișînd pe alocuri (stîngaci) fraza proustiană.

Narațiunea se relansează într-o a doua parte a romanului, intitulată *Marta* – deși, evident, în felul acesta unitatea ansamblului e definitiv compromisă. În ambianța unei stațiuni montane din Elveția, convalescentul Cosma face cunoștință cu o adolescentă care îl atrage, nelămurit, prin vitalitatea ei. O vitalitate aparentă întrucît, orfană, crescută din milă în casa unor rude, Marta ascunde numeroase vulnerabilități, de care e în parte conștientă și de care ar vrea să se elibereze printr-o căsătorie. Romanul Martei e romanul unei educații sentimentale ce o lecuiește (cu un preț însă prea mare) pe eroină de bovarismul împlinirii mariatale. Întîlnirea cu Cosma îi apare ca providențială ; pentru că, altfel, ar fi trebuit să se înscrie la Universitate, „care ar fi îndepărtat-o de rosturile ei de femeie". Odată cu Marta pătrund în cadru alte personaje, alte destine, alte tensiuni ; autoarea are din nou ocazia să se exerseze în analiza relațiilor de familie ; conflictul mocnit cu mătușa Alice, și ea încă tînără, geloasă din pricina afecțiunii pe care soțul ei o arată orfanei adăpostite în casa lor, prilejuiește pagini de reală pătrundere psihologică. La fel și relația, totuși ambiguă, pe care Marta o întreține cu unchiul Andrei. Acest segment median al romanului este, în felul său, o paranteză luminoasă, de altfel și singura, ivită în mijlocul unei narațiuni despre eșec, ai cărei protagoniști sînt sortiți să trăiască în „beznă". Găsim aici un potențial microroman despre vacanță (de fapt, o proză de dimensiunile unei nuvele ce putea fi extinsă) desfășurat în Balcicul anilor '30, în a cărui atmosferă pitoresc conturată eroina, Marta, trăiește un scurt episod idilic ; autoarea are, cu acest prilej, bunul gust de a atinge cu precauție coardele lirismului, renunțînd la exaltări naive și lăsînd fraza să curgă simplu, firesc, fără patetisme.

O a treia parte a romanului, *Ema*, readuce narațiunea pe făgașul inițial, în atmosfera casei bucureștene blestemate unde trăiesc, într-un soi de autorecluziune, fosta guvernantă nemțoaică, bătrîna ei mamă și Clody, tînăra dementă. Aici eșuează definitiv Marta, ființă slabă căreia Cosma, el însuși lipsit de inițiativă și condus de tiranica mamă vitregă, îi rezervă un rol decorativ. Personaj abulic, liliala Marta nu are consistență și, firește, nici destin remarcabil. Finalul pe care i-l rezervă autoarea – moartea împreună cu unchiul Andrei, într-o îmbrățișare echivocă, într-un apartament din blocul Carlton – o aruncă în zona tulbure a sentimentalismului kitsch. De la începutul pînă la sfîrșitul romanului cel mai interesant personaj rămîne Ema, ale cărei

ambiții frustrate, fobii, gesturi maniacale și manifestări isterice sînt urmărite tacticos, într-un crescendo ce atinge cota patologicului și evoluează spre monstruozitate – partea a treia a *Beznei* fiind ultimul act al unei drame absurde. Dramă al cărei punct culminant e reprezentat de o „crimă" simbolică, înfăptuită atunci cînd, sub un imbold irațional, Ema o obligă pe Marta să renunțe la sarcina îndelung tăinuită. Episodul are o oarecare forță, cu atît mai mult cu cît pune în conflict două atitudini feminine legate de maternitate : pe de o parte instinctul sănătos al Martei, pe de alta oroarea, convertită în furie distructivă, a Emei ; pe de o parte o feminitate banală, frustrată în aspirațiile ei firești, dar resemnată ; pe de alta, o feminitate atipică, anarhică, răzbunătoare – triumfătoare fiind, în cele din urmă, a doua.

Trebuie remarcat că, deși manifestă o vădită predilecție pentru eroinele-victime, fragile pînă la autoanihilare, autoarea nu scrie o proză a victimizării tendențioase. *Femeia înfrîntă,* subjugată de determinări biologice, sociale, ontologice este o temă constantă în proza Ioanei Postelnicu, fără să devină însă, din fericire, și *teză.* De altfel, neavînd o structură cerebrală, ci una intuitivă, autoarea nu are nici înclinații de ideolog sau de militantă. Proza sa cîștigă astfel în naturalețe, în autenticitate. E o proză a spontaneității discursive, ca la Mary Webb, nu intelectualistă, ca la Simone de Beauvoir.

Pentru *Bezna* Ioana Postelnicu primește în chiar anul apariției romanului Premiul Academiei, onoare pe care o împarte cu alți doi prozatori congeneri, cu Octav Șuluțiu, premiat pentru romanul *Mîntuire*, și cu Radu Tudoran, autor al romanului *Anotimpuri.* Toate aceste trei cărți sînt, astăzi, titluri obscure ; n-ar fi însă o exagerare dacă am spune că dintre ele în primul rînd *Bezna* ar merita redescoperită. Mai lirice și mai dulceag-sentimentale (cu o notă de senzaționalism la Radu Tudoran) decît cartea Ioanei Postelnicu, celelalte două infirmă anumite prejudecăți privind caracteristicile scriiturii „feminine".

Despre *Bezna* au scris, la prima sa apariție, în general cronicarii tineri ai momentului : Ion Negoițescu[1], Ion Caraion[2], Virgil Ierunca[3], Octav Șuluțiu[4], Geo Dumitrescu[5], Petru Comarnescu[6], Mihail Chirnoagă[7] (alături de comentatori ceva mai vîrstnici, ca Dan Petrașincu[8]

1. Ion Negoițescu, „De la *Bogdana* la *Bezna*", în *Viața*, an. III, nr. 896, sîmb., 16 oct. 1943, p. 2.
2. Ion Caraion, în *Kalende*, an. II, nr. 8-9, aug.-sept. 1943, p. 54-55.
3. Virgil Ierunca, în *Timpul*, an. VI, nr. 1848, joi, 2 iulie 1942, p. 2 (Recenzentul comenează un fragment din *Bezna*, care fusese publicat de curînd într-un număr din *Vremea*.)
4. Octav Șuluțiu, în *R.F.R.*, an. X, nr. 11, 1 nov. 1943, pp. 433-438.
5. Geo Dumitrescu, în *Timpul*, an. VII, nr. 2188, luni, 14 iunie 1943, p. 2.
6. Petru Comarnescu, în *Timpul*, an. VII, nr. 2219, iulie 1943, p. 2.
7. Mihail Chirnoagă, în *Viața*, an. III, nr. 767, 7 iunie 1943, p. 2.
8. Dan Petrașincu, în *Viața*, an. III, nr. 822, luni, 2 aug. 1943, p.2.

sau Dinu Nicodin[1]) – unii, cu luciditate analitică ; alții, mai puțin aplicat și cu unele exaltări naive ; aproape toți s-au pronunțat favorabil, comentariul lor conținînd, parcă, mai puține clișee legate de „literatura feminină" decît cronicile dedicate în deceniul anterior cărților scrise de femei. Constante sînt observațiile privind eterogenitatea narativă a cărții, cu precizarea (de regăsit în majoritatea articolelor) că romanul, prea stufos, ar fi putut începe direct cu întîlnirea dintre Cosma și Marta în Elveția, sau identificarea unor influențe venite dinspre proza Hortensiei Papadat-Bengescu sau dinspre romanul lui Emily Brontë, *La răscruce de vînturi*. Personajele stranii ale *Beznei*, ca și, de altfel, atmosfera sumbră a casei cenușii, îi intrigă și îi derutează pe comentatori, în opinia cărora eroina cu cel mai pregnant contur ar fi fragila Marta, considerație îndreptățită, poate, și de fina analiză a sentimentului maternității pe care o prilejuiește prezența acestei eroine altminteri prea vaporoase. În mod curios, nimeni nu remarcă silueta cu adevărat impozantă a Emei, privită ca personaj secundar ; și nici – cu excepția lui Ion Negoițescu – potențialul fascinatoriu al atmosferei. Ineditul *Beznei* trece aproape neobservat, și la prima apariție a cărții dar și cu ocazia reeditării din 1970.

Dintre criticii cu portanță în anii '40 singurul care se pronunță este Pompiliu Constantinescu[2], destul de sceptic în ce privește reușita celui de-al doilea roman al Ioanei Postelnicu, insistînd pe întinderea a mai mult de jumătate din articol asupra mimetismului autoarei în raport cu creatoarea Hallipilor. Asemănările – mult prea frapante, e de părere criticul – țin de ilustrarea dramei unei eredități tarate ; Clody e o Mika-Lé, boala lui Cosma e boala prințului Maxențiu ș.a.m.d. Identificarea unor asemenea corespondențe este însă și facilă și inexactă, iar considerațiile asupra „metodei" comune celor două autoare sînt neconvingătoare, întrucît se reduc la simpla enunțare, fără detalieri analitice/tehnice : „Însăși metoda de a dezvălui misterul unei case în care se concentrează atîtea drame și se sufocă atîtea existențe – aparține Doamnei Papadat-Bengescu, și Ema, Bunicuța, ca și ceilalți sînt parcă vechi cunoștințe pe care le-am mai înîlnit cîndva și undeva". Previzibil, singurul personaj „original" între atîția eroi cu „contururi cețoase", „reduse la schema lor fiziologică" este, în viziunea lui Pompiliu Constantinescu (și, de fapt, în viziunea majorității comentatorilor), Marta. S-ar zice că din romanul ciudat (și evident inegal) al Ioanei Postelnicu au atras atenția criticilor mai cu seamă secvențele convenționale, subsumabile formulei așa-numitei „proze feminine" ; restul e extravagant, greu inseriabil.

1. Dinu Nicodin, în *Acțiunea*, an. IV, nr. 851, marți, 6 iulie 1943, p. 1.
2. Pompiliu Constantinescu, în *Vremea*, an. XV, nr. 723, dum., 7 nov. 1943, p. 8

*

Ca și alte autoare interbelice, mai mult sau mai puțin cunoscute/ citite azi, Ioana Postelnicu a trebuit să devină, după instaurarea Puterii Populare, un spirit adaptabil. După decesul lui E. Lovinescu, încearcă să întrețină, vreme de cîțiva ani, memoria Maestrului, găzduind în propriul salon ședințele unui cenaclu literar care continuă să se numească „Sburătorul". Sugerîndu-i-se însă că ar fi bine să pună capăt acestor întîlniri, sfîrșește prin a se conforma. Ajunsă la o vîrstă matură, emancipată și de sub tutela familiei și de sub dominația simbolică exercitată de Lovinescu, Ioana Postelnicu pășește, în fine, sigură de sine în lumea literară, emanciparea sa coincizînd, pur întîmplător, cu intrarea într-o nouă zodie a istoriei. În a doua parte a anilor '40 se afirmă în jurnalistică – din 1944 pînă în 1950 realizează pagina a doua a ziarului *Națiunea* (fără a-l cunoaște, totuși, susține ea, pe directorul publicației, G. Călinescu) – iar în perioada 1947-1949 deține funcția de Inspector al Teatrelor. „Din anul 1950 am scris romane sociale, piese de teatru, nuvele și am abordat literatura pentru copii și adolescenți, domeniu atît de delicat, interesant și dificil. Apoi a venit perioada de aur. Numesc astfel cei patru ani în care am scris (...) *Plecarea Vlașinilor*". Autoarea este cunoscută și prețuită azi cu precădere prin cărțile publicate după Război, mai cu seamă prin ciclul *Vlașinilor*, decît prin cele două romane interbelice – reeditate tîrziu (și o singură dată), în anii '70.

V.8. Sorana Gurian[1]. Proza experiențelor-limită

V.8.1. Iluziile rousseau-iste ale unei agente secrete

> *„Am o serie de vechituri la care țin ca la ochii din cap... Vrei să-ți arăt comorile mele ? Scoate dintr-un sertar o mînecă de la o pijama bărbătească, un colier vechi de argint, un stilou defect (îl am amintire, recte – l-am furat de pe masa de scris a lui André Gide !), o pereche de mănuși albe, lungi pînă la cot (le-am purtat la nunta mea !) o zgardă roșie, cu clopoței (e a lui Boby, un fox pe care l-am avut la Paris și a murit de pneumonie !), o batistă cu dantelă (am cumpărat-o la Bruges, într-o dimineață de octombrie) și cîteva poze. În toate, apare fie însoțită de cîte un bărbat frumos și înalt, fie de cîte un animal : cățel, capră, pisică, cal și chiar... broască țestoasă !"*[2]

O figură extravagantă și controversată este scriitoarea Sorana Gurian, în jurul căreia s-a urzit, după 1948, un complot al tăcerii.

1. 1913 (?)-1956
2. „Despre bărbați, dragoste și... cărți. Ne vorbește colaboratoarea noastră Sorana Gurian", în *Femeia și căminul*, an. III, nr. 54, 1 ian. 1946, p.2

Pusă la zid, încă din a doua jumătate a anilor ’40, ca exponentă a celei mai „putrede” burghezii, nu a mai putut fi reconsiderată nici măcar în perioada „dezghețului” cultural : amoralismul „decadent”, cosmopolitismul, atitudinea de sfidător pesimism, erotismul exhibat în *Zilele nu se întorc niciodată* și *Întîmplări dintre amurg și noapte* ar fi făcut imposibilă orice tentativă de recuperare chiar și în condițiile în care autoarea nu ar fi părăsit România pentru a se integra – destul de activ – diasporei culturale anticomuniste. Mai greu de înțeles este de ce literatura Soranei Gurian nu este redescoperită cu adevărat nici după 1990, pe cînd alte cărți ale deceniului 1940-1950, cvasi-ignorate în vremea comunismului, produc revelații în critica postdecembristă – este cazul romanului semnat de Mihail Villara, *Frunzele nu mai sînt aceleași* (1946), sau al volumelor lui Dinu Pillat, *Tinerețe ciudată* (1943) și *Moartea cotidiană* (1946), cărora romanul *Zilele nu se întorc niciodată* (1945) nu le e inferior nici ca anvergură a problematicii abordate, nici sub aspectul scriiturii. De altfel, cele două cărți ale Soranei Gurian apărute în anii ’40 rămîn în continuare foarte greu accesibile, putînd fi citite numai în varianta princeps (de la Editura Forum : 1945, respectiv 1946). Dintre volumele publicate de autoare în Franța s-a tradus în limba română doar *Les Mailles du filet* (Calmann-Levy, 1950), un pseudo-jurnal publicat la noi după 2000, în două volume[1], împreună cu o foarte utilă prefață a lui Nicolae Florescu, „Regăsirea Soranei Gurian”. *Les Amours impitoyables* (Julliard, 1953), o continuare a romanului din 1945, și *Récit d’un combat* (Julliard, 1956) își așteaptă încă traducerea. Cu toate diligențele întreprinse în ultimii ani de cîțiva istorici literari de mare probitate – Nicolae Florescu, Victor Durnea, Cornelia Ștefănescu – pentru reintroducerea Soranei Gurian în circuitul critic, nu poate fi vorba de o „regăsire” a acestei autoare cîtă vreme cărțile ei, ne(re)editate, sînt foarte puțin citite.

Dintre scriitoarele afirmate la noi înainte de instaurarea comunismului, Sorana Gurian este, de departe, autoarea cu cea mai aventuroasă biografie. Am putea s-o privim, chiar cu riscul literaturizării, ca pe un personaj descins dintr-un roman polițist ori de spionaj. Personaj remarcabil, care își joacă foarte bine inocența, derutînd pe aproape toată lumea prin aparența sa de ființă fragilă. În prima tinerețe pozează în copil obraznic care afectează gesturi de femeie fatală ; mai tîrziu, în anii ’40, pozează în celibatară cu manii inofensive, înconjurată de cîini și de pisici – extravaganțe menite să ascundă chipul adevărat al unei abile colaboratoare a serviciilor secrete. Planează asupra ei bănuiala că ar fi avut legături cu Gestapoul, cu serviciile secrete franceze și britanice sau cu cercuri comuniste sovietice, jucînd primejdios pe mai multe fronturi și balansînd între poziții ideologice

1. Sorana Gurian, *Ochiurile rețelei*, Editura Jurnalul Literar, Versiune românească de Cornelia Ștefănescu, Prefață de Nicolae Florescu, București, 2002-2003.

adverse. Ce o va fi împins pe Sara Gurfinckel (numele adevărat al Soranei Gurian) în vîrtejul unor aventuri conspiraționiste transfrontaliere ar fi greu de precizat : scriitoarea nu doar că a păstrat discreția, dar a făcut tot posibilul, de la un punct încolo, să-și mistifice biografia – cu aerul că se confesează. Și-a ascuns, de pildă, și probabil nu din cochetărie, anul nașterii. Exilată în Franța, declară că s-a născut în 1917, informație preluată și de Philippe Van Tieghem în *Dictionnaire des littératures*, dar alte surse[1] indică anul 1913. Și Nicolae Florescu și Victor Durnea argumentează, în urma unei acribioase detectivistici, că a doua ipoteză ar fi mai creditabilă, primul dintre aceștia avansînd presupunerea că scriitoarea evadată în 1949 din România comunistă ar fi avut motive să elimine din biografia ei „patru ani care, întîmplător, corespund ca etapă temporală anilor pe care i-a consumat (...) în serviciul propagandei cominterniste”[2].

În discuțiile cu prietenii[3] dar și, în treacăt, prin diferite articole cvasi-confesive publicate în *Femeia și căminul*, scriitoarea susține că tatăl ei, Isaak Gurfinckel, ar fi fost chirurg. În *Zilele nu se întorc niciodată*, roman considerat autobiografic, personajul căruia Isaak Gurfickel i-a servit ca model, tot chirurg, se stabilește în Basarabia (venit nu e clar de unde) la sfîrșitul ultimului război balcanic (1912--1913), la care a participat ca medic militar (de partea cui – iarăși nu e clar). Eroii din literatura cosmopolită a Soranei Gurian sînt adesea oameni cu origine etnică misterioasă, care vin de departe și se străduiesc să se adapteze într-o lume unde sînt priviți ca străini, sau, dimpotrivă, sînt perfecți „cetățeni ai universului”. Străinul e aici o constantă – aproape fantasmatică – probabil organic legată de conștiința evreității. Scriitoarea cunoaște, ca și personajele ei, transplantări și dezrădăcinări succesive. Poate (și) de aceea ea este în egală măsură o fervent căutătoare a noului și o nostalgică, o progresistă și o „reacționară”. Duplicitatea sa structurală se vădește în opțiunile și în acțiunile sale politice, justificîndu-se printr-o necesitate adaptivă, desigur acutizată într-un context antisemit. Sorana Gurian e Străina prin excelență. De aici și extravaganța sa.

Născută la Comrat, un orășel din județul basarabean Tighina, într-o familie de evrei cu o bună situație materială, se pare, Sara

1. Vezi Al. Piru, *Panorama deceniului literar românesc 1940-1950*, E.P.L., București, 1968, pp. 396-399 ; dar și Marian Popa, *Istoria literaturii române de azi pe mîine*, Fundația Luceafărul, București, 2001, vol. I, p. 274. De asemenea, vezi *Dicționarul General al Literaturii Române* (E/K), Ed. Univers Enciclopedic, București, 2005 (articol semnat de Nicolae Florescu și Victor Durnea).
   Florin Manolescu indică data de 1 decembrie 1914 ca zi a nașterii autoarei – în *Enciclopedia exilului literar românesc 1945-1989*, Ed. Compania, București, 2003, p. 370-371
2. Nicolae Florescu, „Regăsirea Soranei Gurian”, în *Ochiurile rețelei*, ed. cit., p. 6
3. Vezi Cella Serghi, *Pe firul de păianjen al memoriei*, Ediție revăzută șidefinitivă, Ed. Porus, București, 1991

Gurfinckel învață la început acasă, ca și sora ei mai mică, Lia, cu guvernante aduse din Occident. În 1927 cele două fete sînt înscrise la Liceul „Principesa Ileana" din Tighina, viitoarea scriitoare susținînd exemenul de bacalaureat în 1931. Prea multe date despre perioada copilăriei și adolescenței nu avem la dispoziție. Se știe, de exemplu, că Sara și Lia au rămas de mici orfane de mamă, iar mai tîrziu – în 1929 – și de tată, între timp recăsătorit cu o femeie pe care scriitoarea o va înfățișa în culori destul de sumbre în romanul din 1945. Confesiunile făcute de autoare cu diferite ocazii și narațiunea (cu substrat autobiografic) din *Zilele nu se întorc niciodată* se suprapun pe anumite porțiuni, astfel încît am putea reconstitui ceva din ambianța în care se formează Sara Gurfinckel. De pildă, ne putem închipui că, așezată la marginea orașului, în mijlocul unei naturi sălbatice, casa copilăriei e un spațiu al libertății depline amintind de armonia democratică a corabiei lui Noe :

> „Casa medicului, cu peretele acoperit de trandafiri agățători, cu ferestrele mari și cu ușile veșnic deschise, era luminoasă și primitoare ca vechile mînăstiri din Tibet. Nu avea nici chilii nici odăi de musafiri, cu toate că în mod obișnuit adăpostea o sumedenie de oameni. (...) În casa albă musafirii se simțeau «la ei acasă». Erau primiți cu bucurie dar fără deosebite atenții. Aveau din prima clipă odihnitoarea senzație că nu reprezentau nimic deosebit. Se bucurau de deplina egalitate de drepturi și de tratament cu ceilalți membri ai familiei : cele două fiice ale medicului-șef, Coana-Mare, mama dumnealui și Mademoiselle guvernanta. Și tot din prima clipă erau siliți a recunoaște că adevărații stăpîni ai casei erau animalele. (...) În ciuda guvernantelor indignate, cei doi iepuri mîncau aceeași frunză de varză pe divanul salonului, șoarecii albi ieșeau la plimbare și preferau cămara laboratorului unde li se rezervase încăperi cu tot confortul, ariciul avea o tainică predilecție pentru fotoliul voltairian și se pitea ca o perniță de ace între pernele bunicii... care din pricina asta o bănuia pe Ann de perfidie... Maimuța lui Lilly, o macacă, era obraznică și fura ceea ce îi plăcea din farfuria musafirilor, calul Pan intra în dormitor și urca treptele verandei, cocoșul Stan domnea în bucătărie, cîinii, erau mai mulți, se puricau pe covoare, porumbeii veneau să ciugulească și în palma musafirului, vulpoiul se instala uneori în odaia de baie și cînd avea chef de harță interzicea străinilor accesul la W.C. ... arătîndu-și colții ascuțiți. Iezii și mieii se hîrjoneau prin curte sub privirile indulgente ale lupului domestic care fusese găsit de doctor într-o vizuină, scheunînd lîngă lupoaica rănită mortal"[1].

Desigur, am citat dintr-un text de ficțiune. Dar în această ficțiune Sorana Gurian a topit, cum singură mărturisește, amintiri ale unor momente trăite chiar de ea. Majoritatea personajelor din romanul *Zilele nu se întorc niciodată* au un model real, explică prozatoarea într-un interviu, insistînd în mod semnificativ asupra figurii mamei

1. Sorana Gurian, *Zilele nu se întorc niciodată*, Ed. Forum, 1945, p. 16-17

vitrege – Olga în roman, Eva în realitate – și confirmînd că a fost ea însăși „un fel de Ann”, însă „mai puțin lucidă”[1]. Evenimentele cruciale trăite de autoare în adolescență par a fi identice cu cele prin care trece eroina sa : a doua căsătorie a tatălui – dezastruoasă –, părăsirea paradisului rustic odată cu plecarea la liceu, într-un alt oraș, tot la vîrsta de paisprezece ani, accidentul în urma căruia rămîne infirmă, moartea tatălui. Cu atît mai mult e de presupus că autoarea a încercat să transfere în roman o anume atmosferă, asociată cu vechi fantasme pe care le-a purtat cu sine de-a lungul întregii vieți.

Poate că în pasajul mai înainte citat liniile sînt îngroșate, imaginația fictională modificînd inevitabil contururile amintirii, însă extravagantul tablou domestic nu va fi fiind cu totul neverosimil. Slăbiciunea Soranei Gurian pentru animale e proverbială în epocă. Cella Serghi o întîlnește la un moment dat în Cișmigiu flancată de doi ogari. Într-o zi de cenaclu, Lovinescu le citește sburătoriștilor „lunga scrisoare a Soranei Gurian bolnavă, orbită fiind de cîinele Jimmy”[2]. Oricît de neîncăpătoare ar fi locuința pe care o închiriază, scriitoarea nu renunță la compania cîinilor și a pisicilor și, mai în glumă, mai în serios, oricare ar fi subiectul despre care scrie, găsește mereu de cuviință să-i aducă în discuție pe Dick, cîinele lup, ori pe Pipinella cu întreaga ei dinastie de pisici. Din articolele publicate de autoare în *Femeia și căminul* (în perioada ’45-’47) personajele animaliere aproape că nu lipsesc. Siluete canine și feline de toate rasele beneficiază de foarte ample și tandre descripții în proza Soranei Gurian, unde nu există interior domestic, intimitate autentică în absența acestor viețăți – care capătă astfel o stranie aură de divinități protectoare. Cu siguranță, numeroși scriitorii se atașează de animalele lor de companie – în epoca interbelică, lui Arghezi și lui Ion Barbu li se cunoaște aceasă pasiune –, dar rareori se întîmplă să observi în cărțile unor astfel de autori, ca la Sorana Gurian, o atît de obsedantă revenire la imaginea și la „întîmplările” mărunte ale prietenilor necuvîntători. Poate doar la Ionel Teodoreanu, în paginile evocatoare din *Întoarcerea în timp*, unde într-un întreg capitol este vorba despre *Prietenii noștri, cîinii.*

Detaliile acestea sînt aparent superflue. Aparent numai, căci în cazul de față „mania” scriitoarei de a strînge în jurul său tot felul de simpatice patrupede nu ține de o anecdotică spumoasă, cancanieră, ci de ceva mai profund, relevant pentru structura de personalitate și implicit pentru literatura autoarei. Și în viața și în proza Soranei Gurian animalul înseamnă mai mult decît o prezență decorativă, este un simbol – cu puternică încărcătură afectivă. Un simbol al libertății neîngrădite, cvasi-naturale, al unei utopice existențe în afara acelor convenții ce pervertesc umanitatea „sănătoasă” – o iluzie rousseau-istă, dacă vrem. Și scriitoarea în discuție chiar este o revoltată împotriva

1. Vezi interviul deja citat din *Femeia și căminul* (1 ian. 1946)
2. E. Lovinescu, *Sburătorul. Agende literare*, ed. cit., vol. VI, p. 106

convențiilor, amoralismul său e o formă de sfidare – și o formă de apărare totodată – în fața unei societăți dinspre care simte că vin numeroase amenințări. Ea este în mod esențial o „sălbatică" pe jumătate domesticită, adaptată la civilizație, dar aflată într-o permanentă defensivă. Ieronim Șerbu își amintește că scriitoarea prefera „nu cîinii de salon, mici, pufoși și răzgîiați, ci cîinii uriași, puternici și cu deosebire cîinii-lup"[1]. Sigurul loc unde s-a simțit cu adevărat liberă a fost casa de la marginea Comratului ; singura epocă în care a trăit în perfect acord cu sine a fost aceea a copilăriei. La treisprezece-paisprezece ani se vede brutal despărțită de o existență mirifică, din care salvează peste timp, la vremea impurei maturități, imaginea inocent-copilărească a complicității cu animalele casei.

V.8.2. Pe urmele lui M. Blecher

Într-un interviu acordat în Franța jurnalistei Jeanine Delpeche, Sorana Gurian pomenește de un accident la ski – petrecut, probabil, spre sfîrșitul adolescenței –, care ar fi condamnat-o „la trei ani de imobilitate la Berck"[2]. Cît anume a stat la Berck și în ce perioadă – nu s-a putut stabili cu exactitate. Va fi plecat pentru prima oară în Franța la începutul anilor '30 sau mai tîrziu, în intervalul 1934-1937, cînd traseul ei este mai greu de urmărit ?! În 1931 Sara Gurfinckel se înscrie la Facultatea de Litere și Filosofie din Cernăuți, de unde se transferă însă în scurtă vreme la Facultatea de Filologie din Iași. Cercetînd registrul matricol al Filologiei ieșene, Victor Durnea constată că „studenta a susținut doar opt examene, în anii 1931/1932 și 1932/1933, că a fost exmatriculată și apoi reînscrisă, în anul 1933/1934, fără să mai dea vreun examen"[3] și de asemenea că din nici un document nu rezultă că Sara Gurfinckel și-ar fi obținut vreodată licența – deși la Sburătorul ea se prezintă ca „licențiată".

Scriitoarea i-ar fi povestit Cellei Serghi că în cursul primei sale șederi la Berck l-ar fi cunoscut pe Blecher, și el internat pentru tuberculoză osoasă ; ceea ce s-ar fi putut întîmpla numai la începutul anilor '30, pentru că în 1934 (dacă nu cumva chiar mai devreme) Blecher revine definitiv în România. Probabil întîlnirea cu autorul *Inimilor cicatrizate* e o pură fantezie a Soranei Gurian, cum e și afirmația conform căreia ar fi obținut o diplomă în Litere la Sorbona. Plecată pentru a doua oară la Berck-sur-Mer (din mai 1938 pînă prin vara anului următor), Sorana Gurian îi trimite lui E. Lovinescu o

1. Ieronim Șerbu, „O infirmă seducătoare", în *Vitrina cu amintiri*, Ed. Cartea Românească, București, 1973, p. 123
2. „Instantanées : Sorana Gurian", în *Les Nouvelles Littéraires* (3 sept. 1953), interviu inclus în *Ochiurile rețelei*, ed. cit., vol. I, p. 249
3. Victor Durnea, „Începuturile Soranei Gurian", în *Convorbiri literare*, nr. 5 (113), mai 2005, pp. 80-85

scrisoare în care anunță că a primit odaia locuită cîndva de Blecher și, neștiind că acesta decedase cu două luni în urmă, cere vești despre el[1]. Într-o nuvelă pe care autoarea o scrie chiar în odaia cu pricina, *Villa Myosotis*, Blecher – nenumit – devine personaj. Scriitoarea și-ar fi dorit, fără îndoială, să-l cunoască pe Blecher cu a cărui proză consonează întrucîtva.

În Franța, Sorana Gurian frecventează lumea literară și se împrietenește – cel puțin așa pretinde – cu André Gide, cu Jean Cocteau, cu Anaïs Nin, Antonin Artaud ți Max Jacob. De la Cocteau pastrează un desen cu dedicație, pe care îl arată cu mîndrie tuturor prietenilor ei. Duce o viață boemă, cheltuind în trei ani mica moștenire lăsată de tatăl său. La întorcerea în țară – după prima plecare –, se găsește în situația de a nu avea din ce să se întrețină și e ajutată de Zaharia Stancu, pe atunci director al revistei *Azi*, împreună cu care ar fi realizat, în 1934, o controversată traducere din Esenin[2]. În *Pe firul de păianjen al memoriei* Cella Serghi reproduce – desigur, într-un mod aproximativ – o confesiune pe care i-ar fi făcut-o Sorana Gurian în legătură cu această perioadă din viața ei:

> „Cînd am rămas fără o lețcaie, m-am întors la București. Abia am avut bani pentru taxiul care m-a adus, cu două valize, la Grand Hotel și pentru bacșișul pe care l-am dat ca să mi le aducă în cameră. Sigur că pecețile de la Berck-sur-Mer, Deauville și alte stațiuni, și aerul sigur de mine cu care am pășit (...) le-a impus și mi-au dat o cameră excepțional de bună. Am cerut să mi se aducă masa în odaie dar fericirea asta a durat o săptămînă. Plecam, mă întorceam, fără să știu de unde am să găsesc bani să-mi achit nota. A șaptea zi, mi-am găsit camera încuiată și lucrurile oprite amanet. Am surîs mirată, cu un aer zăpăcit, ofensat și am plecat, chipurile să scot bani de la bancă”[3].

Primită la *Azi* ca secretară, neremunerată, înnoptează timp de două săptămîni în redacție, consumînd doar cafeaua și cornurile pe care i le oferă uneori colegii. Întîmplarea nu e deloc improbabilă, întrucît scriitoarea e recunoscută pentru bizarele ei nesăbuințe. Și E. Lovinescu pomenește undeva în jurnalul său despre datoriile pe care aceasta le face cu lejeritate și despre „extraordinarele ei imposturi”[4].

Pe la sfîrșitul anilor ’30 Sorana Gurian se redresează material, dovadă că își poate permite să plece din nou, pentru un an, în Franța.

1. E. Lovinescu, *Sburătorul. Agende literare*, ed. cit., vol. V, p. 198: „Scrie Sorana Gurian, Berck. (E în odaia lui Blecher –și întreabă de el. El e mut de 2 luni.)” – însemnare din 17 august 1938.
2. Realizată de Sorana Gurian, traducerea unui volum cu poeme de Esenin ar fi apărut – în perioada interbelică – sub semnătura lui Zaharia Stancu. Informația, neconfirmată, e vehiculată de Monica Lovinescu în cartea sa de memorii, *La apa Vavilonului*, și reluată într-o notă a lui Alexandru George la volumul V din *Sburătorul. Agende literare*.
3. Cella Serghi, *Pe firul de păianjen al memoriei*, ed. cit., p. 287 și urm.
4. A se vedea o însemnare din *Agende*, 14 martie 1939.

Anumite voci sugerează că sursele relativei bunăstări în care trăiește acum autoarea ar fi suspecte. Un articol-„denunț" apărut fără semnătură în *Luptătorul* și citat *in extenso* de Victor Durnea (într-un articol din *România literară*) atrage atenția asupra acestui aspect, explicînd rapida schimbare de situație a Soranei Gurian printr-o colaborare cu Gestapoul :

> „Sorana Gurian și-a făcut apariția în presa noastră, semnînd niște articole tîmpe în «Azi», fostul săptămînal, care a apărut între 1937-1940. Era muritoare de foame și o ajutau colegii de redacție. În 1938, o vedem cu o garsonieră elegantă în str. Edgar Quinet, pentru ca în 1939 s-o găsim instalată, cu tot confortul, într-o garsonieră din Bd. Brătianu, în blocul Bretania.
> Secretul căpătuirii sale neașteptate a fost multă vreme păstrat cu strictețe, pentru ca în cele din urmă să se afle că are strînse relații cu un anume Max Obler, director al Casei de filme germane «Avia-Film» și unul din cei mai primejdioși agenți ai Gestapoului. Sorana Gurian avea relații întinse. Relații cu oameni politici, cu diplomați străini, gazetari veniți din toate colțurile lumii și cu indiferent care ministru se plimba pe la indiferent care minister. Avea, cum s-ar zice, iarba fiarelor.
> Sorana Gurian, epava care, în 1937, murea de foame, de frig, de singurătate, devenise dintr-odată o personalitate. Era elegantă, avea un cîine de pază și oferea ceaiuri la care veneau gazetari turci, italieni, germani, englezi, americani, francezi, dar nu și sovietici. Încercase să intre funcționară la agenția «Tass» fie și fără salariu –, dar fusese refuzată"[2].

Dar anii '37-'39 înseamnă pentru Sorana Gurian și începutul unei afirmării pe terenul literelor. Autoarea debutează publicistic în vara anului 1937 în suplimentul literar al ziarului ieșean *Lumea*, colaborînd apoi și la *Adevărul literar și artistic*, *Revista Fundațiilor Regale*, *Reporter*, *Acțiunea* sau *Azi*, unde trimite articole literare, cronici, recenzii și fragmente de proză. Debutul său literar propriu-zis nu se produce, cum afirmă E. Lovinescu, în *Revista Fundațiilor Regale*, în paginile căreia îi apar, în noiembrie 1938, cu sprijinul criticului, nuvelele *Medalionul* și *Narcoza*, ci puțin mai devreme, în ianuarie 1938, cînd publică în *Adevărul literar și artistic* o proză intitulată *Aventura*[3] (neinclusă în volumul de nuvele din 1946). Narațiunea e construită destul de ingenios în *Aventura*, pe o tehnică pluriperspectivistă, dar scriitoarea nu este deocamdată ea însăși, se simte că tatonează, că exersează, experimentînd o manieră narativă similară celei adoptate de Ticu Archip în nuvelele sale – de altfel foarte prețuite în cercul Sburătorului.

---

1. „O năpîrcă primejdioasă : Sorana Gurian", în *Luptătorul*, 25 septembrie 1944, articol nesemnat, reprodus de Victor Durnea în „Misterioasa viață a Soranei Gurian", *România literară*, an. XXXVI, nr. 20, 21-27 mai 2003, p. 20.
2. Sorana Gurian, „Aventura", în *Adevărul literar și artistic*, nr. 892, 9 ian. 1938, p. 13 și 16.

Încercările literare ale Soranei Gurian sînt însă mai vechi: în perioada studiilor sale ieșene (rămase nefinalizate) tînăra cu înfățișare de copil îi încredințează spre lectură profesorului Octav Botez manuscrisul unui roman șocant, *Fuga după soare*, pe care acesta îl etichetează ca „pornografic" sau „scabros"[1]. Lectura aceluiași roman, deși întreprinsă cu evident mai puține prejudecăți, provoacă și indignarea lui E. Lovinescu, impresionat la rîndu-i de amoralismul personajelor – „o galerie de tineri și tinere cu unica preocupare a amorului"[2] – și de atmosfera impregnată de un „pansexualismul frenetic". Spiritul obiectiv îl silește pe critic să recunoască aici „talentul" și „vigoarea stilistică" dar pudoarea sa ultragiată îl îndeamnă să-i țină autoarei o lecție de morală:

> „Nu-i cruțai nici o vorbă aspră copilului plăpînd, plin de o experiență atît de neașteptată, trăit într-o lume atît de promiscuă, cu un cinism atît de nefiresc miniaturalei ei ființe. Fata îmi primi morala copilărește, fără indignare, ci bîlbîindu-se docil: crezuse că așa trebuie, că așa e bine, că așa se cere. Mă uitam uluit la micul ei trup mutilat, la toată gingășia făpturii ei de libelulă, și nu-mi puteam închipui cum de a trecut atîta luxură pestea atîta fragilitate"[3].

V.8.3. „Ovreicuța de la Iași cu picioarele rupte"

La Sburătorul, povestește E. Lovinescu, apariția bizară a Soranei Gurian – fata infirmă, cu „gesturi de păpușă japoneză" și cu „glas de copil, aproape nearticulat, cu alintări și prelungiri de silabe insuportabile" – e primită cu o resemnată neîncredere cînd amfitrionul o invită să citească din nuvelele ei. Dar odată începută lectura, cei de față „au stat încordați două ceasuri și jumătate"[4]. „Ovreicuța de la Iași cu picioarele rupte"[5], cum o numește Lovinescu în însemnările sale de jurnal, cucerește admirația sburătoriștilor. Camil Petrescu e entuziasmat și îi intermediază colaborarea cu *Revista Fundațiilor Regale.* În lipsa autoarei plecate pentru un an în Franța, prozele ei sînt citite în cenaclu – „cu mare succes", rezultă din însemnările lovinesciene – de Dan Petrașincu (bun prieten, coleg cu Sorana Gurian la revista *Azi*). În *Agende* prozele cu pricina primesc aproape întotdeauna calificative superlative: „magistrală", „extraordinară", „talent remarcabil", „admirabil", „excelent". Într-un loc, Lovinescu notează: „Citesc nuvelele

1. Vezi Al. Piru, *op. cit.* Dar și E. Lovinescu, *Memorii. Aqua forte*, ed. cit., p. 613-616.
2. E. Lovinescu, „Genaza artei. La apariția unui nou talent", articol publicat în *Adevărul* (dec. 1937) și reprodus în *Memorii. Aqua forte*, ed. cit.
3. *Ibidem*, p. 615.
4. *Ibidem*, p. 614
5. Vezi vol. V din *Sburătorul. Agende literare*, ed. cit., însemnarea din data de 4 dec. 1937

Soranei Gurian, admirabil și abject". Criticul prețuiește într-atît acest talent de curînd descoperit, încît sare în apărarea autoarei atunci cînd e atacată într-un articol al lui N.I. Popa din *Însemnări ieșene*. Aflată în Franța, Sorana Gurian publicase în revista *Charpentes* un eseu despre doină („Les Dainas"), prompt amendat de publicistul de la Iași, care se întreba malițios ce anume o recomandă pe autoare pentru „rolul greu de reprezentantă a literaturii românești". Lovinescu adresează redacției *Însemnărilor ieșene* o scrisoare prin care garantează cu propria-i autoritate pentru talentul acestei scriitoare încă nu pe deplin afirmate:

> „V-aș fi recunoscător dacă ați binevoi să consemnați în revista dumneavoastră, fie chiar ca o simplă indicație documentară, testimoniul meu public (...) că Sorana Gurian e, după părerea mea, unul din cele mai remarcabile talente literare ce am avut ocazia să cunosc în ultimii ani. Piesele de justificare obiectivă se pot găsi în cele două admirabile nuvele (*Medalionul* și *Narcoza*) apărute în *Revista Fundațiilor Regale*, precum și în alte cinci-șase publicate prin reviste de mai restrînsă difuziune; nu mă pot raporta, din nefericire, și la alte vreo douăzeci cunoscute și foarte prețuite într-un cerc literar bucureștean"[2].

În lumea literară de dinainte de 1948 Sorana Gurian este o prezență pitorescă, ființă care trezește, pe rînd, repulsia, mila, mirarea, simpatia și în cele din urmă admirația. Nimeni (dintre cei care o descriu peste timp) nu-i neagă ascuțimea inteligenței și solida cultură literară. Urîtă, bolnavă, cu un picior mai scurt decît celălalt și încălțat cu o inestetică gheată ortopedică, îmbrăcată strident, purtînd pălării ce maschează un ochi pe jumătate deschis, neverosimil de slabă, cu membre copilărești, atrofiate parcă, ea îndeamnă totuși la aventuri sentimentale și are faimă de *mantis religiosa*. „Își putea permite chiar unele cruzimi cu femei frumoase și să le înlăture din calea sa, reușind să domine și să cucerească bărbatul rîvnit. Și acela era întotdeauna, sau aproape întotdeauna, un bărbat tînăr, înalt și frumos", notează cu admirație Ieronim Șerbu[3]. Oarecum înveninată, Ioana Postelnicu își amintește de ea ca de o „șerpoaică roșcată" care i-ar fi ademenit – uneori din pură gratuitate, alteori în scopuri interesate – pe mai mulți scriitori sau gazetari, între care Camil Petrescu și Zaharia Stancu[4]. Lui Aurel Leon, mai poet, neobișnuita scriitoare îi apare ca „un păianjen de aramă veche, cu pînza întinsă peste oraș"[5]. După ce își învinge cu greu o spontană repulsie cînd face cunoștință cu ea, Cella Serghi intuiește că noua prietenă are un farmec ce compensează

1. Articol citat într-o amplă notă a Gabrielei Omăt, în *Sburătorul. Agende literare*, ed. cit., vol V, pp. 673-674.
2. Ieronim Șerbu, *op. cit.*, p. 123.
3. Ioana Postelnicu, *Seva din adîncuri*, Ed. Minerva, București, 1985, p. 220.
4. Aurel Leon, *Umbre*, vol. IV, Ed. Junimea, Iași, 1979, p. 109

„lipsa de frumusețe" ; portretul pe care i-l face Soranei Gurian rămîne antologic : privirea înaintează uimită de la „gheata ortopedică cu o talpă înaltă" la absurda „pălărie albastră, cu o voaletă roz" :

> „Celălalt picior era încălțat cu un pantof elegant, iar genunchii acoperiți de volănașele plisate ale unei rochii de mătase vișinie. Decolteul în triunghi lăsa sînii prea descoperiți. Gîtul lung, ca într-un portret de Modigliani, susținea ca un lujer căpșorul îngust. Bărbia, ascuțită și fină, gura cu buzele subțiri. Ochii înguști și unul din ei pe jumătate acoperit de pleoapa umflată. Părul, atît cît se vedea pe frunte, pe tîmple era ca al știuletelui de porumb, cafeniu, tocat, fără viață. O pălărie albastră, imensă, cu o voaletă roz, prinsă ici-colo în buchețele de flori de cîmp"[1].

Se adaugă la acest portret vocea alintată, cu accente moldovenești, limbajul slobod, atitudinea de un „libertinism studiat" (expresia e a lui Aurel Leon) și mai ales, subliniază Ioana Postelnicu, „inteligența drăcească". „Înjură cu năduful și vocabularul unui adevărat birjar", remarcă altcineva[2]. Spirit aventuros și nonconformist, scriitoarea e prea puțin preocupată de păstrarea aparențelor ; dimpotrivă, sfidează programatic falsa cumințenie a societății. Structură profund mizantropă, nu crede în familie, nu crede în coeziune socială sau în moralitatea predicată din amvon. Scepticism nu doar psihanalizabil, dar și îndreptățit : ea e orfana jecmănită de mama vitregă, lipsită de sprijinul unei familii ; e infirma privită cu milă, purtînd astfel și povara unui handicap social, neatractivă erotic altfel decît prin dezmăț ; e, de asemenea, într-o epocă de antisemitism furibund, evreica permanent amenințată de schimbările zilei. Nu are cum să mai creadă în justețea ordinii sociale existente. Pentru că nu ar fi precaut să protesteze fățiș, protestează indirect, prin hipererotism și atitudine scandaloasă. O asemenea atitudine, în fond inofensivă, e aceea de a deschide la Mangalia o mică afacere, un bar boem unde scriitoarea toarnă ea însăși în pahare. Barul e amenajat într-o magazie de la malul mării, cu aportul unor prieteni decoratori și scenografi.

> „Cei care aveau bani îi aduceau băuturile gratuit, alții consumau gratis. Unii recitau, alții cîntau sau dansau. Ea, elegantă, decoltată, cu rochie neagră, șchiopătînd, se apropia de fiecare, îi umplea paharul, îi spunea o vorbă bună, împărțea zîmbetele și aduna bani",

povestește Cella Serghi. Iar Ieronim Șerbu își aduce aminte că

> „Purtată într-o roabă de un admirator, cu un țigaret lung între degete, Sorana Gurian se plimba pe faleză, veselă și fără griji".

Prietenoasă, locvace, teribilistă, îmbrățișînd cu fervoare boema, Sorana Gurian va fi fost în același timp o mare cabotină. Teatrul pe

---

1. Cella Serghi, *op. cit.*, p. 280.
2. Vezi interviul deja citat din *Femeia și căminul.*

care îl joacă, veselia și lipsa de griji pe care le afectează sînt, pentru ea, strategii de atragere a bunăvoinței celor din jur. Tocmai pentru că știe să-și cultive prieteniile mai vechi sau mai noi reușește o performanță pe care Cella Serghi o definește în termeni plastici: „cădea în picioare ca o pisică în cele mai grele situații”. Și Sorana Gurian se găsește adesea în situații problematice, rareori și nu oricui mărturisite. În scrisorile pe care i le trimite lui Lovinescu de la Berck, de la Iași sau chiar din București se va fi confesat, cum rezultă din *Agende*, în legătură cu situația ei socială și materială ingrată. Prin decembrie 1939, cînd persecuțiile asupra evreilor încep să se întețească, îi mărturisește criticului că „așteaptă ca să poată fugi cu familia la Paris”. (Cu care familie – nu e limpede; poate cu sora ei, Lia.) E disperată pentru că din nou a rămas fără nici o sursă de subzistență, după ce își va fi cheltuit ultimii bani în Franța. Vrea să se ocupe de montajul de film, susține chiar un concurs pentru a fi angajată la o casă de producție cinematografică – „Avia Film”, se pare, condusă de Max Obler –, unde lucrează doar o lună (în noiembrie 1939), pentru că, din motive ușor de bănuit, e concediată. Pe 31 decembrie 1939 Lovinescu scrie în jurnal că Sorana Gurian își caută un post de asistentă la un cabinet stomatologic. Un an mai tîrziu, nu mai are voie să lucreze nici în presă; Victor Durnea presupune însă că Zaharia Stancu i-ar fi venit iarăși în ajutor luînd-o la *Revista română*, unde s-ar putea să fi publicat sub pseudonim. Are deja două cărți încheiate, romanul pe care Lovinescu i-l prezentase încă din 1938 editorului Ciornei – fără rezultat –, și un volum compus din nuvelele citite la Sburătorul, însă publicarea lor nu e posibilă din cauza originii evreiești a autoarei. Oare decizia scriitoarei de a se converti la catolicism va fi fost o încercare disperată de a se sustrage represiunii antisemite?

Pînă la 23 August 1944 Sorana Gurian trăiește în cvasi-clandestinitate, apelînd uneori la identități false. În convorbirea cu Jeanine Delpech, dar și în alte articole publicate în anii ’50 în Franța[1], afirmă că ar fi fost supravegheată de Gestapo, care o suspecta de colaborare cu anumite cercuri cominterniste: „Francezii mi-au venit în ajutor, preotul legației Franței, superioara pensionului Notre-Dame de Sion. Doi ani, m-am ascuns de-a dreptul, dormind într-o pivniță, aproape de calorifer”. Pe de altă parte, după 23 August 1944 anumite voci din tabăra stîngii radicale o acuză că ar fi lucrat în slujba Gestapoului. La nivel declarativ, Sorana Gurian este, pînă prin 1947, o adeptă fără rezerve a politicii democrate; în practică se dovedește însă mai nuanțată, cultivînd precaut și relațiile cu oamenii de stînga, și pe cele cu oamenii de dreapta. Drept dovadă, o întîmplare pe care o relatează Cella Serghi în cartea ei de memorii: într-o zi Sorana Gurian o conduce acasă folosindu-se de mașina unui „prieten de la Legația japoneză” și, în drum, se oprește sub un pretext oarecare la Ministerul

1. A se vedea anexele celor două volume din *Ochiurile rețelei*, ed. cit.

Sănătății, unde se întreține cu ministrul antonescian Constantin Dănulescu ; dezinvoltă, își asigură prietena (și ea cu ascendență iudaică, și de aceea neliniștită) că Dănulescu „e un sfînt" și că, de altfel, și printre legionari există oameni demni de un asemenea calificativ. Altă dată aceeași Cella Serghi află că Sorana Gurian, „prin relațiile ei", a facilitat aducerea în țară a unui film german, *Evreul Züss*, admirabil ca realizare artistică, dar plin de otravă (consideră memorialista). Urmarea :

> „Am evitat s-o mai întîlnesc, cînd într-o zi i-am văzut fotografia în gazetă. Era căutată de poliție. A fost căutată și la mine acasă, sub pat și în dulap, într-o duminică pe cînd, senină, citea la Sburătorul. Se descoperise o autorizație falsă din cele ce erau necesare nearienilor pentru angajarea unei femei de serviciu".

De fapt, ulterior se dovedește că împricinata deținea o sută de astfel de adeverințe false (purtînd semnătura ministrului Dănulescu), nu una singură. Că de astă dată Cella Serghi nu fabulează – cum i se mai întîmplă alteori – o demonstrează, cu bune argumente, Victor Durnea :

> „Anunțul menționat de memorialistă a apărut într-adevăr la mijlocul lunii iulie 1943 și suna astfel : «Prefectura Poliției capitalei comunică : Gurfinchel Sara, zisă Gurian Sorana, născută la 3 noiembrie 1913 în Comrat, Tighina, fiica lui Ițic și Ghitlea, licențiată, fostă publicistă, de statură mică, avînd piciorul drept mai scurt și cu defect la ochiul drept, este urmărită de poliție pentru fapte grave. Persoanele care-i cunosc adresa sau o găzduiesc sînt rugate a anunța pe d. comisar-șef Urseanu». Nu se divulgă, deci, pentru care fapte grave Sorana Gurian este căutată, făcîndu-se astfel o excepție de la regulă. Cert este că respectivul comisar--șef nu se ocupa de delictele «politice», de «atentatele» la siguranța statului"[1].

Despre obiceiul Soranei Gurian de a uza de legitimații false pomenește și Ioana Postelnicu ; în *Seva din adîncuri* aceasta afirmă – din păcate fără să detalieze – că excentrica scriitoare ar fi obținut de mai multe ori „îngăduința de a vizita lagărul de la Tîrgu-Jiu și chiar alte lagăre pentru o nefericită persoană pe numele Sura Brumfield, care de fapt era ea însăși". Ioana Postelnicu mai povestește și cum la un moment dat Sorana Gurian a înscenat o pretinsă plecare a sa la Brașov :

> „Cel puțin așa ne comunicase maestrul, care primise ca omagiu trimis de ea prin cineva, un coșuleț cu zmeură și alte fructe de pădure. Cînd colo – Lovinescu aflase mai tîrziu –, Sorana Gurian își găsise gazdă cu cîteva etaje mai sus, chiar în blocul în care locuia criticul. Apărea la cenaclu venind... de la Brașov, adică... din același bloc".

---

1. Victor Durnea, „Misterioasa viață a Soranei Gurian", în *România literară*, art. cit.

Automistificările se țin lanț în biografia acestei autoare în cazul căreia e greu de trasat granița dintre mitomanie și minciuna spusă de nevoie. De la un punct încolo, Sorana Gurian își ficționalizează în chip gratuit propria existență. Ce motiv ar fi avut, de exemplu, să inventeze într-un interviu din 1946 că a fost căsătorită cu ani în urmă și să țeasă, pornind de la această minciună, o întreagă poveste romanțioasă cu un soț excepțional, decedat în circumstanțe misterioase ? ! Într-un mod asemănător va fabula și în *Ochiurile rețelei*, pretins jurnal, relatînd cu lux de amănunte sfîșietoare cum s-ar fi despărțit, în 1949, de un soț care avea față de ea un devotament total – căsătorindu-se de formă (și contra unei sume de bani) cu un cetățean italian pentru a putea pleca din România comunistă. E posibil ca scriitoarea să fi avut, în afara unui complex al infirmității, și un complex al femeii singure, lipsite de cămin. În tabletele pe care le publică la mijlocul anilor ’40 în *Femeia și căminul* își mărturisește adesea – și lasă impresia că e autentică – amărăciunea de a nu avea o familie[1]. Imaginîndu-și că viața sa ar fi putut curge altfel, realitatea îi devine probabil mai suportabilă.

Din seria fabulațiilor compensatoare face parte și afirmația scriitoarei că la 23 August i s-a încredințat conducerea ziarului *Universul*, punîndu-i-se la dispoziție „apartament, mașină, birou splendid". „Mi se părea că visez", îi declară lui Jeanine Delpech. În realitate, prin 1944-1945 Sorana Gurian se plînge tot timpul de mesele sărace – „visează" o dată la o mămăliguță aurie cu brînză și smîntînă ! – și face elogiul modestei și boemei garsoniere :

> „În garsoniera mea care conține un studio, două fotolii, două taburete, o masă și un dulap (în perete) trăim în patru : eu, Dicky-lupul și cele două pisici... Dar deseori vin prietenii și nu mică mi-a fost mirarea cînd numărîndu-mi musafirii, într-o seară, găsii că eram douăzeci și patru de oameni ! E adevărat că actualul director general al unei importante societăți miniere ședea pe un colț de masă, că un scriitor își freca fundul pantalonilor de parchet, că alți doi directori de ziare sprijineau... pereții, iar un profesor universitar se odihnea pe bordura băii... dar aceasta nu strica atmosferei. (...) Primirile boeme își au farmecul lor delicios, un farmec însă dificil, pe care nu-l poate capta oricine"[2].

V.8.4. Acrobații politice periculoase

După 23 August 1944 Sorana Gurian e departe de a se afla în grațiile regimului democrat-popular, deși face considerabile eforturi în acest sens, publicînd consecvent comentarii despre (și traduceri din) literatura

1. Vezi, de exemplu, articolul „Femeia singură", în *Femeia și căminul*, an. II, nr. 20, nr. 22 apr. 1945, p. 1 și 2.
2. Sorana Gurian, „O acuzată pe nedrept : garsoniera", în *Femeia și căminul*, an. III, nr. 57, 27 ian 1946, p. 1 și 7.

sovietică sau oferindu-se să lucreze ca translator pentru ocupantul sovietic. În *Revista Fundațiilor Regale* – în perioada 1945-1947 – abordează subiecte ca : „Romanul istoric în U.R.S.S.", „Concepția sovietică despre artă", „Literatura sovietică în anii războiului" sau „Unele aspecte ale liricii sovietice după victorie" și comentează corespondența inedită a lui M. Gorki, amintirile Annei Allilueva, poezia lui Serghei Esenin ori opera lui Cehov „în lumina actualității" ; în atenția sa se află și Al. Fadeev, autorul romanului *Tînăra gardă*, Arcadi Gaidar, „cîntărețul adolescenței", V. G. Korolenko, „un mare scriitor humanist", „poeții-luptători" Leonid Pervomaisky, Andrei Leontiev și M. Rîlenkov, „un mare poet sovietic : Eduard Bagrițchi", Constantin Simonov, „romancierul, dramaturgul, poetul războiului", laureații Premiului „Stalin" pentru Literatură sau „Două romanciere sovietice debutante : Vera Panova și Ana Koptiaeva". Totuși, citite cu atenție, amănunțitele eseuri ale Soranei Gurian despre scriitorii sovietici au ceva ambiguu ; unele fraze mustesc de o ironie impertinentă la adresa prozei ideologizate. Schițînd cu intenții echivoce o paralelă între „Romanul occidental și romanul sovietic contemporan", autoarea îi pune pe Proust, pe Faulkner și pe Richard Aldington față în față cu Feodor Gladkov și cu Ostrowsky, într-un savuros spectacol al absurdului interpretativ :

> „*Albertine disparue*, *Sanctuary* și *Moartea unui erou* sînt, ca și *Cimentul* sau *Cum se călește oțelul*, cărți alcătuite din foi de hîrtie, carton, litere... Dar trecînd peste aceste similitudini primare, contrastele sînt atît de stridente, încît aceste cărți par să nu fi fost scrise de oamenii care trăiau în același timp pe suprafața unui singur glob terestru. (...) În timp ce în Uniunea Sovietică se plămădea o lume nouă, iar Ehrenburg scria *A doua zi a creației lumii*..., Marietta Șahighian *Hidrocentrala*, Gladkov *Cimentul*, Ardeenko *Iubesc*, Ostrowsky *Cum se călește oțelul*, intelectualii apuseni studiau cazul Therezei Dequeyroux, această Phedră modernă creată de François Mauriac, se lăsau înveninați de farmecele stranii ale copiilor teribili și de poezia intensă, lucidă și chinuitoare a lui Cocteau, gustau delicioasele *Nourritures terrestres* ale lui Gide, se aplecau asupra pînzelor lui de Chirico și peisajelorspirituale lunare și rectilinii, de o logică fără cusur și de o loialitate fără umbră ale lui Valéry..., iar dincolo de Canal, trecutul reînvia, rustic și idilic, în romanele lui Mary Webb, timpul își zornăia legătura de chei între paginile Virginiei Woolf și ale Antoniei White, March Cost diseca sufletele, iar Lawrence (...) provoca polemici, persiflînd și după moartea lui tăcută și lungă, hipocrizia falselor lady... (...)
> Romanul și poezia (...) au cucerit (...) posibilități ilimitate. În Rusia, romanul a rămas însă la vechea formulă, așa zisă tradițională"[1].

Semnificativ, cam în aceeași perioadă (a anului 1947) în care apare în *R.F.R.* acest eseu ce pune în contrast proza sovietică angajată și estetismul prozei occidentale scriitoarea publică în *Liberalul* (condus de Mihail Fărcășanu) două articole despre „criza culturii românești"

1. *Revista Fundațiilor Regale*, an. XIII, serie nouă, nr. 6, iunie 1946, pp. 339-340.

și despre „misiunea scriitorului", resimțite ca ostile de către apărătorii regimului de curînd instaurat. Pe drept cuvînt, căci Sorana Gurian, reorientată surprinzător către valorile liberalismului după ce ani de-a rîndul se declarase o susținătoare a stîngii, neagă acum – tocmai acum ! – oportunitatea angajării politice a artistului : „Un om liber nu poartă nici o insignă, chiar dacă ar fi îndreptățit s-o poarte. Un adevăr nu poartă ștampila nici unui partid, deși ar putea fi și al unui partid"[1]. O atare luare de poziție va primi o ripostă dură în *Contemporanul*, *Tineretea* sau în *România liberă* – publicații partinice. Acuzele formulate cu trei ani în urmă în *Luptătorul* vor fi reluate cu o vehemență sporită, culminînd – la sfîrșitul anului 1947 – cu eliminarea scriitoarei din presă. Într-un articol „demascator" publicat în *Contemporanul* la rubrica „Marginalia" (nesemnat !), Sorana Gurian este pusă la zid pentru că ar fi dus în timpul războiului o politică duplicitară și pentru că, depășind limitele cinismului, ar fi susținut regimul antonescian – prin turnătorie – chiar împotriva coreligionarilor săi :

> „Desigur că puțini sînt cei care știu că în anii războiului antonescian, cînd semenii domniei sale erau transformați în săpun de «specialiștii» rassei «pure», distinsei romanciere interzicîndu-i-se – din motive... rasiale – să se afirme ca o «valoare» (...), s-a îndeletnicit cu scrieri de notițe informative pentru un reprezentant al «nobilei rase pure» strîns legat de fosta legație germană. Mai tîrziu, cînd spolierea semenilor domniei sale de rasă impură devenise o afacere în stil mare, aceeași distinsă scriitoare... de note informative a pus umărul pentru a sprijini guvernul antonescian în opera sa de «purificare națională». Uzînd însă prea mult de numele unui fost ministru antonescian cu care întreținea, pare-se, relații amicale, s-a trezit într-o bună zi că-i apare fotografia prin gazete și tramvaie : nu cu ogar, ci cu cazier.
>
> Dispărută din acel moment, subtila scriitoare a reapărut după 23 August 1944, în calitate de... rezistentă și, firește, democrată"[2].

Dezaprobarea politicii duse de autoare va atrage după sine o privire depreciativă aruncată literaturii sale. *Zilele nu se întorc niciodată* și *Întîmplări dintre amurg și noapte* vor primi pentru multă vreme de aici înainte eticheta literaturii de consum – expresie a reprobabilei „decadențe" burgheze. Un roman ca acela al Soranei Gurian scoate în evidență exclusiv „pasiunea alcovului, pasiunea măruntelor preocupări ale vieții burgheze ridicate la rangul de înalte preocupări principiale", opinează Ion Vitner într-un articol despre „limitele decadentismului[3]". Cea mai puternică lovitură aplicată literaturii Soranei Gurian vine

1. Sorana Gurian, „Despre misiunea scriitorului", în *Liberalul*, an II, nr. 348, 18 apr. 1947, p. 2. Celălalt articol publicat de autoare în *Liberalul* – despre „criza culturii" – a apărut în nr. 343, 10 apr. 1947.
2. „D-na Sorana Gurian se află în criză", în *Contemporanul*, nr. 30, 18 apr. 1947, p. 5.
3. Ion Vitner, „Limitele decadentismului", în *Contemporanul*, nr. 62, 28 noiembrie 1947, p. 1 și 6.

din partea lui Ov. S. Crohmălniceanu[1], care îi neagă violent valoarea estetică. Cărțile acestei autoare – susține criticul – se nutresc din inautenticitatea și din banalitatea revistelor de mode ori a magazinelor ilustrate, punînd în scenă „lumea demi-mondenei sau mai exact a femeii ușoare" ; ele par scrise de o Odette de Crecy, dar de o Odette extrem de vulgară : aceea de „dinainte de a-l cunoaște pe Swann". Autoarea, care îl imită pe Cocteau, el însuși „un fals acrobat de bîlci", „scrie pentru un public needucat artisticește, dar cu spoială civilizatorie și veleități de parodiere a Occidentului". Zelul contestatar al tînărului critic atinge notele acute ale atacului la persoană : obscenitatea personajelor o caracterizează și pe autoare, căzută în capcana unui „exhibiționism maladiv, corolar al unui complex de inferioritate propriu infirmilor". Cultivîndu-și „o popularitate scandaloasă și fotogenică", Sorana Gurian provoacă „o revoltă a bunului simț anonim în fața unei maimuțăreli la scenă deschisă". Deriziunea cinică – ținînd loc de evaluare estetică – nu se oprește aici :

> „Dick, cîinele lup, făcîndu-i-se a pleca, Doamna, stăpîna sa, a dat un emoționant anunț la ziar. Noi felicităm pe necunoscutul care, nețiînd seamă de criza și lacrimile scriitoarei, i-a telefonat scurt : «Dick al dumitale s-a făcut mănuși» !"

Criticul nu-și va revizui niciodată această judecată excesivă – evident nedreaptă. În *Literatura română între cele două războaie mondiale* Sorana Gurian nu există nici măcar ca referință fugară.

Din cauză că debutează cu întîrziere și într-un moment nefavorabil, autoarea nu ocupă, în tabloul general al literaturii noastre de dinainte de 1948, locul pe care l-ar fi meritat. Acuitatea prozei sale introspective ar fi plasat-o – valoric, nu tipologic – în proximitatea unor autori ca Anton Holban sau M. Blecher. Sub aspectul culturii literare și al conștiinței estetice, Sorana Gurian se situează pe un nivel superior față de cele mai apreciate dintre prozatoarele noastre interbelice. Dacă unele dintre ele – și în primul rînd Hortensia Papadat-Bengescu – o surclasează, aceasta se justifică prin faptul că prozatoarele cu pricina au publicat mai multe volume (și înainte, și după 1948), avînd astfel posibilitatea de a face dovada unui proiect literar închegat și cu o anumită anvergură. Un proiect coerent și, mai mult decît atît, original a avut și Sorana Gurian ; numai că nici timpul (prea scurt pentru ea, decedată la doar patruzeci și trei de ani), nici – mai ales – împrejurările vieții nu i-au permis să-i dea un contur suficient de convingător. Din trilogia romanescă începută în țară cu *Zilele nu se întorc niciodată* și continuată în Franța cu *Les Amours impitoyables* ultimul volum, *Orașe sub nori/Villes sous des Nuages*, din care autoarea a publicat

1. În *Contemporanul*, nr. 22, 21 febr. 1947, p. 4.

cîteva fragmente chiar înainte de emigrare[1], a rămas nepublicat. Iar *Récit d'un combat* anunța deschiderea către o proză acută a corporalității bolnave, către experiențele-limită ce caută să devină experiențe ale limbajului. Scriitoarea, încă de la început foarte receptivă la inovație și atrasă de metamorfozele discursului prozastic modern, ar fi putut evolua către o proză de factură textualist-corporalistă. Deocamdată, în anii '40, literatura Soranei Gurian se definește ca literatură de obstinată analiză și se revendică, pe anumite porțiuni, de la un discurs al fluxului conștiinței, asimilat pe filiera binecunoscută a Virginiei Woolf sau a lui Faulkner și modificat de experiența mai nouă a lui Céline.

Puține dintre cărțile de debut – acum șaptezeci de ani ca și astăzi – au densitatea și soliditatea romanului *Zilele nu se întorc niciodată*. În timp, s-au propagat în legătură cu acest roman cel puțin două prejudecăți : că ar fi o construcție unilaterală, ridicată pe o patologică obsesie pansexulistă ; și, în altă ordine de idei, că ar fi o producție literară facilă, consumeristă, sufocată de clișee desprinse din magazinele ilustrate – dar cu pretenții de artisticitate. Complexitatea discursului narativ și – totuși ! – evidenta diversitate tematică sînt puse tendențios între paranteze. Estetismul, considerat la alți autori (la Mihail Villara, de exemplu) o probă de rafinament, e acuzat, în cazul Soranei Gurian, ca literaturizare. Iar predilecția pentru maladiv și thanatic este pusă aproape exclusiv pe seama unei influențe exercitate de Hortensia Papadat-Bengescu. În realitate, chiar dacă inegal – cu cîteva episoade parazitare sau cu anumite inabilități de localizare a acțiunii, cu unele prețiozități și, pe alocuri, cu unele excese lirice –, *Zilele nu se întorc niciodată* este o carte puternică, pentru că, în ciuda oricăror inadvertențe ori inabilități, reușește să creeze imaginea coerentă a unei lumi, să deseneze credibil siluete umane și, mai presus de toate, să imprime senzația (inefabilă, de fapt) a fatalității, a destinului care nu se construiește, ci se suportă. După cum de la prozatorii englezi sau americani autoarea a „învățat" să povestească firesc, în fraze limpezi, precise, cu tăietură fermă, fără alambicări sintactice de prisos, de la ruși a deprins gustul reflecției asupra umanului ; frecventarea lui Dostoievski, mai cu seamă, i-a deschis perspectiva unei înțelegeri întrucîtva mistice a existenței. Căci e ceva mistic în atmosfera crepusculară a romanului, în impresia de iremediabil ce plutește deasupra întregii desfășurări epice, în resemnarea cu care personajele sfîrșesc prin a-și accepta eșecul, boala, nenorocul.

1. În *Femeia și căminul*, an. IV, nr. 147, 2 noiembrie 1947, p. 3 și nr. 153, 14 dec. 1947, p. 1 și 7.

VI
În loc de concluzii: Ieșirea din ghetou

În culturile „mici”, mai puțin cunoscute, ca și în culturile „mari”, la periferie ca și la centru, femeia scriitoare este o apariție de dată relativ recentă, un produs al modernității tîrzii. Sei Shonagon, Sapho, Margareta de Navara, Doamna de La Fayette sau alte nume invocate cu scopul de a recupera o tradiție ante-modernă a scrisului feminin nu sînt, la scara istoriei, decît accidente, excepții fericite, cazuri izolate. Lucrarea de față și-a propus să surprindă momentul cînd literatura femeilor încetează să mai fie un fenomen izolat, cînd femeia scriitoare nu mai e percepută ca o ființă bizară sau cel mult tolerată, recunoscîndu-se firescul prezenței sale în republica literelor. În secolul XIX, o știm foarte bine, ea e constrînsă încă de prejudecățile sociale să supraviețuiască în umbră, undeva la marginea lumii literare considerate monopolul legitim al bărbaților. Surorile Brontë, George Sand, George Eliot se văd nevoite, înainte de afirmare, să se ascundă în spatele unui pseudonim masculin, să se deghizeze strategic într-un autor necunoscut, misterios. Ceea ce înseamnă că își pun între paranteze propria identitate și, totodată, că interiorizează aproape perfect disprețul masculin față de condiția feminină presupus inferioară, stereotipul masculinității ca noblețe. Ar merita întreprins un studiu detaliat asupra stereotipurilor misogine pe care le vehiculează fără voie, în deplină inocență, literatura autoarelor menționate și, desigur, a altora, suficient de numeroase în secolul al XIX-lea dar și, din păcate, mai tîrziu. „Anonimatul le-a intrat în sînge. Dorința de a se deghiza încă le domină”, comentează Virginia Woolf în celebrul său eseu din 1929, pledoarie pentru înțelegerea și asumarea diferenței de gen în literatură.

În ce constă această diferență? Este ea naturală sau, dimpotrivă, face parte dintr-o schemă de percepție instituită cultural? În ce măsură diferența scriiturii implică diferențierea axiologică? În ce fel se poate legitima prin diferență literatura autoarelor sau, mai clar, diferența este un argument legitimator suficient? Cît de mult putem extrapola metafora „camerei separate” și cu ce riscuri? Sînt întrebări pe care le provoacă lectura eseului *O cameră separată*.

Virginia Woolf afirmă tranșant *à propos* de dificultatea femeii de a se regăsi într-o literatură plăsmuită de bărbați: „Greutatea, ritmul și capacitatea minții unui bărbat sînt prea diferite de cele ale unei femei pentru ca aceasta să poată împrumuta ceva de la ei”. Și pledează pentru o literatură „adaptată organismului” feminin. Un organism fragil, inapt să reziste unui regim de muncă intelectuală susținută și tensionată. Dar afirmînd asta, Virginia Woolf – tocmai ea, cea care luptă cu prejudecățile, clișeele, stereotipurile – nu face decît să reia, într-o altă formă, discursul misogin esențialist și maniheist care desparte abuziv trăsături ale sufletului și ale spiritului uman, așezîndu-le în două categorii ireconciliabile. De o parte spiritul masculin, spiritul-rege și lumea sa rațională, ordonată, riguroasă, puternică, lucidă, calmă, solară. De cealaltă parte spiritul feminin anarhic, cu lumea sa pasională, amorfă, tenebroasă, haotică, slabă, lunară. Discursul Virginiei Woolf, ca și mai tîrziu acela al predicatoarelor feminismului diferenței, își apropriază această schemă binară, cu deosebirea că nu mai valorizează pozitiv sau negativ una dintre cele două serii ale sistemului dihotomic. Argumentul biologic/fiziologic al diferenței rămîne obsedant pe fundal. „Romanele scrise de femei ar trebui să fie mai scurte și mai concentrate decît cele scrise de bărbați”, notează Virginia Woolf, însă ipoteza e contrazisă chiar de propria-i operă...

E adevărat că în textul literar putem identifica foarte des mărci ale genului, că viziunea artistică din *Middelmarch* și cea din, să zicem, *Educația sentimentală* sînt colorate diferit, în funcție de experiența socială diferită pe care o au, în secolul XIX dar nu numai, o autoare și un autor și totodată în funcție de anumite particularități psihologice. Sînt diferențe generate fie de anumite conjuncturi istorice, sociale, de educație sau, altfel spus, de acele rituri de instituire pe care le analizează atît de pertinent Pierre Bourdieu în *Dominația masculină*, fie de acele cîteva experiențe vitale specifice legate de sexualitate – concepția, maternitatea ș.a.m.d. Dar aceste diferențe nu au nimic de-a face cu paradigma dihotomică înainte amintită. În plus, ele determină în doze diferite *Ce*-ul pe care îl conține opera, mai puțin sau chiar deloc *Cum*-ul ei. Din această perspectivă, ar fi interesant să vedem, pe baza unor studii comparative aplicate, în ce fel și în ce grad variază atitudinile scriitorilor și ale scriitoarelor față de teme majore precum relația omului cu divinitatea sau cu istoria (implicit cu politicul), ipoteza morții, erosul, sexualitatea, diversele ipostaze ale feminității și ale masculinității, dar și față de temele așa-zis minore ale vieții cotidiene. S-ar cuveni să urmărim de asemenea în ce proporție autoarele și autorii se folosesc de privilegiul lor de creatori pentru a-și defini indirect identitatea lor feminină și, respectiv, masculină. Ar trebui să ne punem înterbarea: unde începe și unde se termină, într-o operă literară, aventura autodefinirii identitare? În același timp ne-am putea întreba dacă nu cumva diferitele identități feminine și masculine puse în scenă în literatura de bună calitate sfîrșesc prin se

sublima, tinzînd spre orizontul valorilor general-umane. Sigur, întrebarea aceasta a mai fost formulată, și încă într-o epocă socotită azi de mult revolută: aceea a celor dintîi articulări teoretice feministe. A formulat-o Mary Wollstonecraft la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, încercînd – cum atrage atenția acuzator Moira Gatens (1991) – „să de-sexualizeze rațiunea și pasionalitatea”. Cum s-a înțeles probabil, lucrarea de față își asumă polemic revenirea la noțiunea „desuetă” de subiect neutru din punct de vedere sexual.

Desigur, diferența de gen este înscrisă, uneori mai clar, alteori abia vizibil în textul literar. Așa cum sînt înscrise și altfel de diferențe identitare: diferențe etnice, rasiale, religioase sau de clasă. E firesc ca ele să fie asumate de cel/cea care scrie, după cum e normal ca, atunci cînd discutăm despre o carte, să ținem cont de ele. Numai că, observîndu-le și analizîndu-le, nu trebuie să pierdem din vedere genul proxim. Iar genul proxim este reprezentat aici de anvergura general-umană a semnificațiilor operei și, bineînțeles, de valențele estetice ale acesteia. Nu există operă literară în afara conceptului de valoare estetică. Literatura scrisă de femei (și de altfel orice fel de literatură) nu se poate legitima prin diferențele de natură etică pe care le propune, ci doar prin valoarea estetică. Orice ar spune adepții *feminismului diferenței*, pentru care esteticul este o noțiune „tare”, „masculină”, componentă a unui sistem cultural patriarhal, „falologocentric”, valoarea estetică nu suportă discriminări de „gen”.

Ne pîndește o primejdie considerabilă dacă, analizînd literatura scrisă de femei, persistăm în a afirma că *diferența* ar atîrna mai greu în balanță decît *asemănarea*. Primejdia este enclavizarea. Și e cu atît mai mare cu cît teoriile anumitor feministe despre legitimarea prin diferență converg cu presupozițiile misogine privind caracterul specific al literaturii femeilor în raport cu literatura propriu-zisă.

Legitimarea critică a literaturii femeilor nu se poate produce decît prin deconstruirea și dezamorsarea ideilor preconcepute pe care le-am enunțat pe parcursul acestei lucrări. Încă o dată: argumentul diferenței, clișee precum „a scrie cu propriul corp”, aliate cu diminuarea importanței valorii estetice au tocmai efectul contrar. E de dorit ca scriitoarea să aibă o „cameră separată” într-o locuință mixtă, nu într-o casă locuită exclusiv de femei sau, mai rău, într-un ghetou. Altfel, ne întoarcem simbolic la un mod de comunicare ca acela descris de Freud în *Contribuții la psihologia vieții erotice*. În obiceiurile vieții cotidiene a multor triburi primitive, notează Freud, „este evidentă tendință de a separa sexele. Femeile trăiesc laolaltă cu femeile, bărbații cu bărbații; (...) abia dacă este prezentă o viață de familie în sensul nostru. Separarea merge uneori atît de departe, încît un sex nu are voie să rostească numele proprii ale celuilalt sex, încît femeile dezvoltă un limbaj cu un vocabular special...”

Corpus de texte

Ticu ARCHIP, *Colecționarul de pietre prețioase*, Tipografia „Lupta" – Nicolae Stroilă, București, 1926
Ticu ARCHIP, *Aventura*, Tipografia „Lupta" – Nicolae Stroilă, București, 1929
Ticu ARCHIP, *Aventura*, Ediție îngrijită de Maria S. Muthu, Prefață de Mircea Muthu, Colecția „Restituiri", Editura Dacia, Cluj, 1979
Ticu ARCHIP, *Soarele negru. Oameni*, Editura Fundației Regale pentru Literatură și Artă, București, 1946 și *Soarele negru. Zeul*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1949 (Retipărit la Editura Minerva, Ediție îngrijită de Constantin Mohanu, Prefață de Eugenia Tudor Anton, 2 vol., București, 1983)
Alice BASARAB (Elvira Bogdan), *Talismanul de safir*, Tipografia Bucovina, București, 1932
Ruxandra BERINDEY-MAVROCORDAT, *Tania*, Editura Cultura Românească, București, 1942
Georgeta Mircea CANCICOV, *Poeni. Din viața satului meu*, editura Naționala Ciornei, București, 1938
Sarina CASSVAN, *30 de zile în studio. Reportaj trăit în lumea filmelor*, Editura Cugetarea, București, 1931
Sarina CASSVAN, *Trupul care își caută sufletul. Reportaj sentimental*, Cartea Românească, București, 1932
Sarina CASSVAN, *S.O.S.*, Editura Alcalay, București, 1935
Sarina CASSVAN, *Femeia și cătușele ei*, Editura Publicom, București, 1946
Sarina CASSVAN, *Evadare*, Lumina Românească, București, 1947
Otilia CAZIMIR, *Din întuneric. Fapte și întîmplări adevărate (Din carnetul unei doctorese)*, Editura Cartea Românească, București, 1928
Otilia CAZIMIR, *Grădina cu amintiri și alte schițe*, Editura Cartea Românească, București, 1929
Otilia CAZIMIR, *În tîrgușorul dintre vii (Nuvele)*, Editura Librăriei Universala Alcalay, București, 1939
Otilia CAZIMIR, *A murit Luchi...*, Editura Fundației Regale pentru Literatură și Artă, București, 1942
Otilia CAZIMIR, *Scrieri în proză*, 2 vol., Studiu introductiv de Const. Ciopraga, Editura Junimea, Iași, 1971-1972
Sandra COTOVU, *Jocuri de apă*, Prefață de G. Topîrceanu, Cartea Românească, București, 1938
Lucia DEMETRIUS, *Tinerețe*, Fundația pentru Literatură și Artă „Regele Carol II", București, 1936
Lucia DEMETRIUS, *Marea fugă*, Editura Naționala Ciornei, București, 1938
Lucia DEMETRIUS, *Destine*, Editura Miron Neagu, Sighișoara, 1939

Lucia DEMETRIUS, *Album de familie*, Fundația Culturală Regală Regele Mihai I (Fundația Regală pentru Literatură și Artă), București, 1945
Sidonia DRĂGUȘANU, *Într-o gară mică*, Editura Cugetarea, București, 1934
Cornelia EMILIAN, *Cîte ceva*, Tipografia modernă Grigore Luis, București, 1909
Coca FARAGO, *Sunt fata lui Ion Gheorghe Antim*, Editura Naționala Ciornei, București, 1936
Alice GABRIELESCU, *Marșul femeilor*, Editura Naționala Ciornei, București, 1933
Alice GABRIELESCU, *Secretul profesional*, Editura Socec, București, 1943
Sorana GURIAN, *Zilele nu se întorc niciodată*, Editura Forum, București, 1945
Sorana GURIAN, *Întîmplări dintre amurg și noapte*, Editura Forum, București, 1946
Dorina V. IENCIU, *Cataclismul anului 2000*, Editura Librăriei Pavel Suru, București, 1933
Lucrezzia KARNABATT, *Dyonisia. Roman de voluptate și durere*, Atelierele Grfice Rampa, București, 1926
Lucrezzia KARNABATT, *Sexul de peste drum*, Editura Ramuri, Craiova, 1934
Lucrezzia KARNABATT, *Venera și porcul*, Editura Bucovina, București, 1936
Elena KIRIȚESCU, *Măsluire*, Tiparul Universitar București, 1936
Ruxandra LEVENTE, *Cenușă*, Tipografia Bucur Ciobanul, București, 1940
Ana LUCA, *Prin fumul calumetului*, Editura Oltenia, București, 1927
Lucia MANTU, *Miniaturi. Schițe și impresii*, Editura „Viața românească", Iași, 1923
Lucia MANTU, *Cucoana Olimpia. Tipuri, moravuri și scene din viața de provincie*, Editura Adevărul, București, 1924
Lucia MANTU, *Umbre chinezești. Romane în fragmente*, Editura Cartea Românească, București, 1930
Lucia MANTU, *Instantanee. Schițe*, Editura Casa Școalelor, București, 1945
Lucia MANTU, *Miniaturi [Antologie]*, Editura Tineretului, București, 1969
Sanda MATEI, *Taina arborelui de Myonga*, Cartea Românească, București, 1935
Constanța MARINO-MOSCU, *Ada Lazu*, Editura Minerva, 1911
Constanța MARINO-MOSCU, *Natalița*, Editura Librăriei Steinberg, București, 1916
Constanța MARINO-MOSCU, *Tulburea*, Editura „Viața românească", Iași,1923
Constanța MARINO-MOSCU, *Făclii în noapte*, Editura Cartea Românească, București, 1930
Mărgărita MILLER-VERGHY, *Dionis*, Editura Alcalay, București, 1919
Mărgărita MILLER-VERGHY, *Umbre pe ecran*, Tipografia Bucovina, București, 1935
Mărgărita MILLER-VERGHY, *Prințesa în crinolină*, Editura Pro-Pace, București, 1946
Margareta MOLDOVAN, *Nuny, floare de cucută*, Editura Adevărul, București, 1934
Olga MONTA, *Nadia*, Editura Adevărul, București, 1933
Olga MONTA, *Casa de pe culme*, Editura Adevărul, București, 1938
Sanda MOVILĂ, *Desfigurații*, Editura Vremea, București, 1935 (Reluat în *Desfigurații. Nălucile. Viața în oglinzi*, Ediție îngrijită și prefațată de Eugenia Tudor Anton, Editura Minerva, București, 1990)
Sanda MOVILĂ, *Nălucile*, Editura Casa Școalelor, București, 1945

Sanda MOVILĂ, *Marele ospăț*, Editura Forum, București, 1947 (Reeditat cu titlul *Viața în oglinzi* la Editura Eminescu, București, 1970)
Natalia NEGRU, *Helianta. Două vieți stinse. Mărturisiri*, Editura Viața Românească, București, 1921
Maria NICOLAU, *Mi-e bărbatul pe front*, Cartea Românească, bucurești, 1944
Anișoara ODEANU, *Într-un cămin de domnișoare*, Editura Adevărul, București, 1934
Anișoara ODEANU, *Călător din noaptea de Ajun*, Editura Cultura Națională, București, 1936
Anișoara ODEANU, *Într-un cămin de domnișoare. Călător din noaptea de Ajun*, Prefață de Cornel Ungureanu, Editura Facla, Timișoara, 1983
Anișoara ODEANU, *Ciudata viață a poetului*, Editura Muncă și Lumină, București, 1942 (Ediția a II-a : îngrijită și prefațată de Ion Oarcăsu, Editura Facla, Timișoara, 1975 ; reluat în : *Domnișoara Lou și trandafirul galben (Antologie)*, ediție îngrijită și prefațată de Cornel Ungureanu, Editura Facla, Timișoara, 1985)
Hortensia PAPADAT-BENGESCU, *Ape adînci*, Editura Librăriei Alcalay & Co., București, 1919
Hortensia PAPADAT-BENGESCU, *Sfinxul*, Editura Alcalay, București, 1920
Hortensia PAPADAT-BENGESCU, *Femeia în fața oglinzei*, Editura „Ancora"-
-Alcalay-Calafeteanu, București, 1921
Hortensia PAPADAT-BENGESCU, Opere, vol. I-V, Ediție și note de Eugenia Tudor, Prefață de Constantin Ciopraga, Editura Minerva, București, 1972-1988
Hortensia PAPADAT-BENGESCU, *Arabescul amintirii : roman memorialistic*, Ediție îngrijită, prefață și note de Dimitrie Stamatiadi, Întreprinderea poligrafică „13 decembrie 1918", colecția „Capricorn", București, 1986
Maria S. PALLADE, *Numerus clausus*, Editura Cultura Poporului, București, 1927
Marta PAVELIU, *Cealaltă Marie*, Editura Ramuri, Craiova, 1939
Erastia PERETZ, *Îmi placi !... Frescă de moravuri contimporane*, Prefață de T. Arghezi, Librăria Universala Alcalay, București, 1933
Ioana PETRESCU, *Fapt divers*, Editura Vremea, București, 1937
Ioana PETRESCU, *Joc de oglinzi*, Editura Universul, București, 1943
Lucreția PETRESCU, *Mărăcini*, Cartea Românească, București, 1937
Veronica PORUMBACU, *La capătul lui 38*, Editura de Stat, București, 1947
Ioana POSTELNICU, *Bogdana*, Editura Librăriei Socec & Co., București, în 1939 ; Editura Minerva, București, 1979
Ioana POSTELNICU, *Bezna*, Editura Librăriei Socec & Co., București, 1943 ; Editura Eminescu, București, 1970
Maura PRIGOR, *Statuia care arde*, Editura Bucovina, București, 1934
Marta RĂDULESCU, *Sunt studentă ! Reportagii fanteziste*, Editura Adevărul, București, 1933
Marta RĂDULESCU, *Streina*, Editura Cugetarea, București, 1940
Profira SADOVEANU, *Mormolocul*, Editura **?**, București, 1933
Profira SADOVEANU, *Naufragiații de la Auckland*, Editura Naționala Ciornei, București, 1937
Mayca SAVU, *Maidanul*, Cartea Românească, București, 1935
Mayca SAVU, *Răzvrătire*, Cartea Românească, București, 1936
Cella SERGHI, *Pînza de păianjen*, Editura Alcalay, București, 1938 ; Editura Porus M., București, 1993, ediție definitivă îngrijită de Corneliu Popescu

Henriette Yvonne STAHL, *Voica*, Editura Ancora, București, 1924 ; ediția a II-a : Tipografia „Răsăritul”, București, 1925
Henriette Yvonne STAHL, *Mătușa Matilda*, Editura Cultura Națională, București, 1931
Henriette Yvonne STAHL, *Steaua robilor*, Editura Adevărul, București, 1934 ; Editura Minerva, București, 1979
Henriette Yvonne STAHL, *Între zi și noapte*, Editura Contemporană, București, 1942 ; Editura pentru Literatură, București, 1968 (cu o prefață de Ion Negoițescu)
Henriette Yvonne STAHL, *Marea bucurie*, Editura Forum, București, 1947 ; Editura Minerva, București, 1974 (ediția a III-a, definitivă)
Ștefana VELISAR TEODOREANU, *Calendar vechi*, Editura Cartea Românească, București, 1939
Ștefana VELISAR TEODOREANU, *Viața cea de toate zilele*, Editura Cartea Românească, București, 1940
Ștefana VELISAR TEODOREANU, *Acasă*, Editura Cartea Românească, București, 1947
Sonia VLADIMIR, *Jurnalul unei femei gravide*, Editura Ancora, București, 1933
Aida VRIONI, *Rătăcire. Roman social*, Editura Adevărul, București, 1923
Aida VRIONI, *Fata-Sport. Roman de moravuri bucureștene*, Editura Rampa, București, 1925
Adela XENOPOL, *Uragan (1913-1918)*, Tipografia România Nouă, București, 1922

Cuprins

CRITICĂ & ISTORIE LITERARĂ

Au apărut:

Mihai Zamfir – *Scurtă istorie. Panorama alternativă a literaturii române*
Nicolae Manolescu – *Teme*
Eugen Negrici – *Literatura română sub comunism. 1948-1964*
Radu Cernătescu – *Literatura luciferică. O istorie ocultă a literaturii române*
Daniel Cristea-Enache – *Timpuri noi. Secvențe de literatură română*
Simona Sora – *Regăsirea intimității. Corpul în proza românească interbelică și postdecembristă*
Paul Cornea – *Originile romantismului românesc. Spiritul public, mișcarea ideilor și literatura între 1780-1840*
Ana Selejan – *Poezia românească în tranziție (1944-1948)*
Ion Pop – *A scrie și a fi. Ilarie Voronca și metamorfozele poeziei*
Gabriel Dimisianu – *Constantin Negruzzi*
Mircea Martin – *Singura critică*
Mihai Zamfir – *Cealaltă față a prozei*
Vasile Popovici – *Rimbaud*
Ana Selejan – *Trădarea intelectualilor; Reeducare și prigoană*
Radu G. Țeposu – *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*
Daniel Vighi – *Onoarea și onorariul*
Iulian Costache – *EMINESCU. Negocierea unei imagini*
Paul Cernat – *Avangarda românească și complexul periferiei*
Ana Selejan – *Literatura în totalitarism (1949-1951). Întemeietori și capodopere*
S. Damian – *Trepte în sus, trepte în jos*
Alexandru George – *Marele Alpha*
Carmen Mușat – *Strategiile subversiunii. Incursiuni în proza postmodernă*
Eugen Negrici – *Iluziile literaturii române*
Andrei Terian – *G. Călinescu. A cincea esență*

www.polirom.ro

Redactor: Mădălina Ghiu
Coperta: Radu Răileanu
Tehnoredactor: Constantin Mihăescu

Bun de tipar: septembrie 2011. Apărut: 2011.
Editura Polirom, B-dul Carol I nr. 4 • P.O. Box 266
700506, Iași, Tel. & Fax: (0232) 21.41.00; (0232) 21.41.11;
(0232) 21.74.40 (difuzare); E-mail: office@polirom.ro
București, Splaiul Unirii nr. 6, bl. B3A, sc. 1, et. 1,
sector 4, 040031, O.P. 53 • C.P. 15-728,
Tel.: (021) 313.89.78; E-mail: office.bucuresti@polirom.ro

Tiparul executat la Tipografia LIDANA, Suceava
Tel. 0230/517.518, 206147; Fax: 0230/206.268